

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

EVERTON DE OLIVEIRA MORAES

“CORTAR O TECIDO DA HISTÓRIA”: CONDUTAS E IMAGENS DO TEMPO EM
PAULO LEMINSKI E LUIZ RETTAMOZO (1975-1980)

CURITIBA
2016

EVERTON DE OLIVEIRA MORAES

**“CORTAR O TECIDO DA HISTÓRIA”: CONDUTAS E IMAGENS DO TEMPO EM
PAULO LEMINSKI E LUIZ RETTAMOZO (1975-1980)**

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História.

Orientador: Prof^a. Dra. Rosane Kaminski

CURITIBA
2016

Catálogo na publicação
Mariluci Zanela – CRB 9/1233
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Moraes, Everton de Oliveira

“Cortar o tecido da história”: condutas e imagens do tempo em
Paulo Leminski e Luiz Rettamozo (1975-1980) / Everton de Oliveira
Moraes – Curitiba, 2016.
367 f.

Orientadora: Profa. Dra. Rosane Kaminski
Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná.

1. Leminski, Paulo. 2. Rettamozo, Luiz. 3. Poetas brasileiros -
Curitiba (PR) - História. 4. Literatura paranaense - Crítica e
interpretação I.Título.

CDD B869.35



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Rua Gal. Carneiro, 460, 7º andar, sala 716, fone/fax + 55 (41) 3360-5086,
80.060-150, Curitiba, PR, Brasil.

E-mail: cpghis@ufpr.br **Website:** www.poshistoria.ufpr.br

PARECER DA BANCA EXAMINADORA

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PPGHIS/UFPR) para realizar a arguição da Tese de Doutorado de **EVERTON DE OLIVEIRA MORAES** intitulada: **Cortar o tecido da História: condutas e imagens do tempo em Paulo Leminski e Luiz Rettamozo (1975-1980)**, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua **APROVAÇÃO**, completando-se assim todos os requisitos previstos nas normas desta Instituição para a obtenção do Grau de **Doutor em História**.

Curitiba, vinte e cinco de abril de dois mil e dezesseis.

Profa Dra Rosane Kaminski (Orientadora)
Presidente da Banca Examinadora

Prof. Dr. Erivan Cassiano Karvat (UEPG)
1º examinador

Prof. Dr. André Alexandre Nodari (UFPR)
2º examinador

Prof. Dr. Artur Freitas (UNESPAR)
3º examinador

Prof. Dr. Clovis Gruner (UFPR)
4º examinador

Para Pamela, pelas ficções e experimentações que vem...

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a minha família, pela força e pelo apoio dado durante todos esses anos, em vários sentidos. Minha mãe Gisélia e meu pai Vilmar, minha irmã Fátima e minha sobrinha Marcela foram, são e continuarão sendo imprescindíveis em minha constante formação, eles são responsáveis por muito do que sou e do que escrevo.

Agradeço também a fundamental participação e cumplicidade de Pamela. Não fosse ela, esta tese e a vida nela implicada seriam muito mais tristes.

Como companheiros fundamentais, de debates e conversas de bar, agradeço a Jhonatan, Noemi, Ernesto, Priscila, Osni Gustavo, Blandina, Reginaldo, Cleverson, Jackson, Leda, Liz Andréa, Sereza, Clara, Hector, Fábio Sapragnas, Richard, Thiago Possiede, Thiago de Paula, Naymme, Marilane, Elke, Vanessa, Matheus, Cristiane, Neli, Carlão, André, Eduardo, Daniel Galatin, Andrea Lobo. Pela amizade e pela agradabilíssima companhia e apoio, agradeço também a Nicoli, Thiago Pereira, Jeniffer, Dafner, Aldinho, Franciane, Amanda, Bruno, Gelsi, Silmar, Noeli e Joel. Essas pessoas, cada uma a seu modo, me fizeram, inúmeras, sair da tranquilidade das certezas e lidar com os acasos e surpresas.

A pesquisa não poderia ter transcorrido a contento sem a bolsa concedida pela CAPES durante a pesquisa.

Sou grato também a meus inúmeros alunos do ensino médio, fundamental e ensino superior, muito importantes na constituição de algumas das reflexões expostas nesta tese.

Agradeço a Maria Cristina, pela ajuda com as questões burocráticas que surgiram no decorrer da escrita da tese; a professora Ana Paula, pelas contribuições e crítica na primeira disciplina de Seminário de Pesquisa; a Paulo Reis, pela leitura atenta de meu projeto inicial de trabalho; a Clóvis Gruner, com quem várias vezes tive oportunidade de conversar sobre a pesquisa e sempre foi uma referência importante para a sua realização.

Importantíssimos foram também os professores Artur Freitas e Alexandre Nodari por, além da participação e das imprescindíveis contribuições no exame de qualificação, estarem sempre dispostos a ajudar e contribuir com a pesquisa.

Sou muito grato a Valdei Araújo, Raúl Antelo e Erivan Karvat, por aceitarem participar da banca e pela inspiração que suas pesquisas me oferecem.

Agradeço, por fim, a Rosane Kaminski, pela contribuição imprescindível e pelo apoio ao longo do processo de escrita, por acolher meu pensamento inconstante e aceitar os revezes e as mudanças inesperadas de trajetória.

MORAES, Everton de Oliveira. **“Cortar o tecido da história”: condutas e imagens do tempo em Paulo Leminski e Luiz Rettamozo (1975-1980)**. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

Resumo: Paulo Leminski e Luiz Carlos Rettamozo foram dois dos principais agentes da movimentação cultural ocorrida em Curitiba no final da década de 1970, em torno ao suplemento *Anexo* e ao jornal *Pólo Cultural*. Os artistas buscaram romper com o que nomeavam provincianismo curitibano e produzir na cidade um clima geral de criatividade, abrindo-a para a circulação dos afetos e das forças criativas do Brasil e do mundo. Para tanto, procuraram tensionar os modos dominantes de experiência do tempo daquele momento, que consideravam incapazes de ir além das formas redundantes de existência, questionando as visões prometeicas da história que perpassavam o meio artístico. Essa pesquisa busca cartografar e historicizar esses questionamentos, bem como as condutas e experiências do tempo de Leminski e Rettamozo e as poéticas que elas implicavam. O trabalho parte da análise dos embates político-poéticos desses dois artistas em Curitiba, para depois investiga-los como parte de um cenário nacional e global de crise dos conceitos modernos de tempo. Leminski e Rettamozo, assim como a geração de artistas da qual faziam parte, recorriam, em seu discurso e em suas obras, a uma imaginação temporal não linear, não prometeica, atenta a multiplicidade do tempo do seu presente e que deveria ser capaz de extrair as implicações poéticas dessa multiplicidade, inventando novas possibilidades de experimentação artística e existencial. A paixão, a capacidade de afirmar e acolher os afetos, mais do que a apologia da ação transformadora, era um elemento importante da poética e da imaginação temporal dos dois artistas aqui estudados, pois era a partir de uma conduta cautelosa que seria possível, segundo estes, cortar o tecido aparentemente liso e contínuo da história, fazendo aparecer o “processo vivo de uma paideuma”.

Palavras-chave: Leminski; Rettamozo; condutas do tempo; poética; paixão

MORAES, Everton de Oliveira. **"To cut the history fabric": conduct and time images in Paulo Leminski and Luiz Rettamozo (1975-1980)**. Thesis (Doctorate in History). Universidade Federal do Paraná (Federal University of Paraná), Curitiba, 2016.

Abstract: Paulo Leminski and Luiz Carlos Rettamozo were two of the main agents of the cultural movement that took place in Curitiba at the late 1970s around the Anexo supplement and the Pólo Cultural magazine. These artists sought to break away from what they called a curitibano provincialism and produce a general atmosphere of creativity in the city, opening it to circulating affections and creative forces from Brazil and the world. For this, they established strained relations with the dominant time experience modes at the epoch, which they considered unable to escape the redundant forms of existence, questioning the promethean views of history that pervaded the art world. This research seeks to map and historicizing these questions, as well as the Leminski's and Rettamozo's time conducts and experiences and the poetics that they implied. The paper starts by the analysis of the political and poetic fights of these two artists in Curitiba, for then investigates them as part of a national and global scenario of crisis of the modern time concepts. Leminski and Rettamozo, like the artist generation which they were part, appealed, on their speeches and works, to a non-linear temporal imagination, a non-promethean time, which is aware to the multiplicity of its present time and that should be capable to extract the poetics implications of this multiplicity, inventing new possibilities for artistic and existential experimentation. The passion, the capacity to affirm and embrace the affections, more than the vindication of the transforming action, was an important element of poetic and temporal imagination of the two artists studied here, because it was from a cautious conduct that would be possible, according to these, to cut the apparently smooth and continuous fabric of history and to make appear the "living process of a paideuma".

Keywords: Leminski; Rettamozo; time conducts; poetics; passion

LISTA DE IMAGENS

1. Anexo: Polo Cultural (capa). <i>Diário do Paraná</i> . Anexo. Curitiba, 6. fev. 1977.....	29
2. Pólo Cultural n. 1 (capa). <i>Pólo Cultural</i> . Curitiba, 15. mar. 1978.....	36
3. Uma razão. RETTAMOZO, Luiz Carlos. <i>Diário do Paraná</i> . Anexo. Curitiba, 23 jul. 1977.....	63
4. Ping Pong. RETTAMOZO, Luiz Carlos; CAPISTRANO, Ruy Werneck. <i>Diário do Paraná</i> . Anexo. Curitiba, 25 jun. 1977.....	66
5. Grafite Para Rettamozo. LEMINSKI, Paulo. <i>Diário do Paraná</i> . Anexo. 1 jul. 1977, p. 4.....	70
6. Precisa-se de um conteúdo. LEMINSKI, Paulo; RETTAMOZO, Luiz Carlos. <i>Diário do Paraná</i> . Anexo. 30 jun. 1977, p. 1.....	78
7. Fig. 7. Anarquigrafia. RETTAMOZO, Luiz. <i>Ar Retta/Oupação do espaço sensível à anarquigrafia/projeto para reconstrução do gesto suspeito</i> . In: <i>Ar Retta</i> . 1981.....	113
8. Dúvida. RETTAMOZO, Luiz Carlos. <i>Fique Doente, não ficção</i> . Curitiba: Edições Diário do Paraná, 1977.....	124
9. Acabou a ditadura. RETTAMOZO, Luiz Carlos. In: <i>Pra mim Chega!</i> . Curitiba: Beija-Flor, 1979, p. 79.....	126
10. Tudo bem? RETTAMOZO, Luiz Carlos. <i>Fique doente, não ficção</i> . Curitiba: Edições Diário do Paraná, 1977.....	127
11. Teje preso! RETTAMOZO, Luiz Carlos. In: <i>Pra mim Chega!</i> . Curitiba: Beija-Flor, 1979. p. 72.	127
12. Jornal de Humor. RETTAMOZO, Luiz Carlos. <i>Dário do Paraná</i> . Anexo. Curitiba, 7 ago. 1977, p. 16.....	146
13. Verball (let's play taht). RETTAMOZO, Luiz Carlos; LEMINSKI, Paulo. <i>Diário do Paraná</i> . Anexo. Curitiba, 24 jun. 1977.....	150
14. Pensamento construtivo. LEMINSKI, Paulo. <i>Pólo Cultural</i> . Curitiba, 1 jun. 1978.....	154
15. Nostalgia. RETTAMOZO, Luiz Carlos. <i>Fique Doente, não ficção</i> . Curitiba: Edições Diário do Paraná, 1977.....	167
16. Dia cheio. RETTAMOZO, Luiz Carlos. <i>Fique Doente, não ficção</i> . Curitiba: Edições Diário do Paraná, 1977.....	169
17. Gravatas de Força. RETTAMOZO, Luiz Carlos. <i>Salão Paranaense</i> . Curitiba, 1977.....	175
18. A má-criação do mundo. RETTAMOZO, Luiz Carlos. In: <i>Próton: quadrinhos nacionais</i> . Curitiba: Grafipar, 1979.....	184
19. A má-criação do mundo. RETTAMOZO, Luiz Carlos. In: <i>Próton: quadrinhos nacionais</i> . Curitiba: Grafipar, 1979.....	185
20. A má-criação do mundo. RETTAMOZO, Luiz Carlos. In: <i>Próton: quadrinhos nacionais</i> . Curitiba: Grafipar, 1979.....	187
21. "Digital". RETTAMOZO, Luiz Carlos. <i>Revista Direta</i> , Curitiba, ago. 1974, p. 80.....	207
22. "Xerox". <i>Revista Direta</i> , Curitiba, ago. 1974, p. 27.....	207
23. "Hobby". RETTAMOZO, Luiz Carlos.. In: <i>Scaps</i> . Curitiba, n. 2. 1974.....	207
24. "Newport". RETTAMOZO, Luiz Carlos.. In: <i>Scaps</i> . Curitiba, n. 2, 1974.....	207
25. "Adega". LEMINSKI, Paulo. <i>Diário do Paraná</i> . Anexo. Curitiba, 8 mar. 1977, p. 6.....	208
26. LEMINSKI, Paulo. "Dinossauros". <i>Dário do Paraná</i> . Anexo. Curitiba, 8 mar. 1977, p. 6.....	208
27. Ódio. RETTAMOZO, Luiz Carlos. <i>Diário do Paraná</i> . Anexo. 22 jan. 1977.....	276

28. Rettantigo. RETTAMOZO, Luiz Carlos. <i>Diário do Paraná</i> . Anexo. 2 ago. 1977.....	278
29. tezTura corPoral. RETTAMOZO, Luiz Carlos. <i>Bienal de São Paulo</i> . 1977.....	284
30. Rettamorfose/Emoções geométricas. RETTAMOZO, Luiz Carlos. <i>Pólo Cultural</i> . 21 set. 1978.....	291
31. Fácil mente fóssil. RETTAMOZO, Luiz. <i>Fique doente, não ficção</i> . Curitiba: Diário do Paraná, 1977.....	295
32. Fácil mente fóssil. RETTAMOZO, Luiz. <i>Fique doente, não ficção</i> . Curitiba: Diário do Paraná, 1977.....	296
33. Fácil mente fóssil. RETTAMOZO, Luiz. <i>Fique doente, não ficção</i> . Curitiba: Diário do Paraná, 1977.....	297
34. AutoNovelo, AutoMovelho, Automo/Velo/Iho. RETTAMOZO, Luiz Carlos. <i>Salão Paranaense</i> , 1975.....	303
35. AutoNovelo, AutoMovelho, Automo/Velo/Iho. RETTAMOZO, Luiz Carlos. <i>Salão Paranaense</i> , 1975.....	304

SUMÁRIO

LISTA DE IMAGENS.....	06
INTRODUÇÃO.....	09
1. DA NECESSIDADE DE INQUIETAÇÃO.....	26
1.1 POLO CULTURAL OU CENTRAL ELÉTRICA?.....	27
1.2 UMA LINGUAGEM NOVA.....	40
1.3 A ESTÉTICA AGORA É ÉTICA.....	54
1.4 “AQUELE NOSSO MOVIMENTO, NUNCA LANÇADO”: UMA ASSOCIAÇÃO DE MALFEITORES.....	73
2. ESCAPAR DO TEMPO E DA HISTÓRIA.....	87
2.1 O BRASIL É UM PAÍS ATRASADO?.....	88
2.2 O MUNDO EM QUE VIVEMOS NÃO PODE SER SÉRIO.....	106
2.3 UMA GERAÇÃO ENTRE DOIS “NÃO”.....	122
2.4 ARTE E POSSESSÃO.....	138
3. “PRA MIM CHEGA!”: DIGNÓSTICOS DO PRESENTE.....	159
3.1 UM DESERTO DIANTE DE SI.....	161
3.2 ENTÃO A ARTE MORREU?.....	177
3.3 ARTILHARIA LIGEIRA.....	195
3.4 CENTRAL ELÉTRICA E MÁQUINA DE SIGNOS.....	211
4. OS MULTIPLOS TEMPOS DA FICÇÃO: ASCESTISMO E IMPREVISIBILIDADE.....	225
4.1 UMA GERAÇÃO (IM)POSSÍVEL: UM NOVO CONCEITO DE “NOVO”.....	225
4.2 ASCESTISMO E SALVAÇÃO: CONDUTAS LEMINSKIANAS DO TEMPO.....	242
4.3 RETTAMOZO E A MANIPULAÇÃO DO IMPREVISÍVEL.....	273
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	310
FONTES.....	318
BIBLIOGRAFIA.....	322
ANEXOS.....	340

INTRODUÇÃO

A primeira vez que o tema desta tese despertou minha curiosidade foi no ano de 2009. Naquele momento, eu finalizava um capítulo de minha dissertação de mestrado, a respeito da escrita dos fanzines *punk*. Me refiro, mais precisamente, a um dia em que, (re)assistindo ao documentário *Punks na cidade*, chamou-me a atenção o relato que um *punk* fazia de um episódio ocorrido em 1986, que descrevo brevemente, com minhas palavras: na inauguração de um espaço cultural, promovida pela Fundação Cultural de Curitiba, a instituição havia convidado artistas plásticos, visuais, poetas e músicos, dentre os quais Paulo Leminski, que no dia tocava algumas de suas composições no violão, e uma banda *punk*. A certa altura, segundo o relato do *punk* no documentário, um grupo de *punks* teria chegado ao local para a apresentação da banda. Desde logo, impondo sua presença destrutiva e anticultural, manifestando seu estranhamento, aos gritos e risadas, passaram a pisotear os quadros dos artistas que pintavam, sujar a parede com tinta, além de expulsar do palco o artista que se apresentava naquele momento, no caso, Paulo Leminski. Depois disso, evento foi interrompido e o espaço não chegou a ser utilizado novamente pela Fundação Cultural.

A partir do pouco conhecimento que possuía da obra de Leminski, que julgava “portadora” de um espírito de crítica e de rebeldia próximo ao do *punk*, passei a me perguntar o porquê desse não-diálogo e dessa violência. Leminski não era particularmente hostil ao *punk*, já na época tendo feito menção a ele em um ensaio, se referindo a sua atualidade e vindo ainda a escrever, no futuro (1987), algumas palavras elogiosas. Do ponto de vista dos *punks*, sua boemia, seu visual pouco afeito aos padrões burgueses de apresentação, longe de ser um motivo de hostilidade, eram pontos de aproximação e diálogo possível. Por que então esse não diálogo e essa violência? Talvez pela própria situação, já que ali, naquele instante, Leminski era apenas mais um dos artistas burgueses “entediantes”. Talvez também pela aparência e fama de *hippie* do poeta, movimento ao qual os *punks* atribuíam a pecha de “alienados”, tomando-os como rivais. Ou ainda, quem sabe, pela pura e simples ansiedade agressiva característica dos grupos *punks* dos anos 1980.

Para além das afinidades aparentes, citadas acima, a intenção aqui é sustentar aqui que, entre as condutas e imagens *punks* do tempo e as de Leminski (bem como as de Rettamozo e da geração no interior da qual os dois se enxergavam) eram próximas em certo sentido. Tratavam-se não de semelhanças estéticas, éticas ou políticas (ainda que elas existissem, em alguma medida), mas em relação ao modo de participação em um certo regime de temporalidade, de historicidade, mais especificamente aos modos de temporalização postos em jogo por ambos, as formas de lidar não apenas com a experiência e a expectativa, base de um modo de temporalização hegemônico na modernidade, mas também de relações entre atual, possível e inatual. Experiências do tempo que se pautavam por uma crítica do atual que buscava não apenas desenvolver seus possíveis já dados (prováveis), mas inventar novos possíveis. Em suma, tanto o *punk* quanto a vanguarda contracultural dos anos 1970, procuravam mobilizar os diferentes estratos de tempo que povoavam o presente, recorrendo a uma montagem que lhes permitia inventar novas formas, novos futuros. Esses modos de temporalização emergiram não exatamente a partir de um “contexto”, mas de um tensionamento (bons e maus encontros, devorações e conflitos) entre, de um lado, outras formas de experimentar as temporalidades emergentes naquele momento histórico e, de outro, uma série de processos que, em âmbito local ou planetário, afetaram as historicidades modernas.

Seria possível fazer uma descrição (ainda que precária) desses processos que se deram no decorrer do século XX: o aumento exponencial do potencial de destruição e aniquilamento exibido, por exemplo, nas duas grandes guerras mundiais que, com seu enorme potencial e efetividade destrutivas colocaram em xeque a plausibilidade da realização da utopia humanista da paz perpétua anunciada por Kant nos começos da modernidade; o Holocausto, que levou até o limite algumas das virtualidades trágicas desse humanismo; a bomba atômica, sobre a qual este tese se referirá, e que possibilitou a experiência virtual do fim da espécie humana (ou de parte significativa dela) em uma guerra nuclear; a Guerra Fria, com a polarização do planeta em dois espectros, que representavam também duas possibilidades de futuro, às quais tal conflito acabava por reduzir a imaginação contemporânea; mas também da inédita e, naquele momento, recente, entrada em cena de uma possível catástrofe ambiental, anunciada pelo Clube de Roma em 1972, que, com seu relatório, dava conta de revelar o impacto da ação humana modernizante sobre o meio

ambiente planetário. Todos esses acontecimentos produziam uma incerteza, um ceticismo e até mesmo um pessimismo em relação ao progresso e ao futuro mesmo da vida humana no planeta, fazendo da ideia de “fim” invadir brutalmente o horizonte do presente e o medo se tornasse um afeto central na vida social.

Especificamente no Brasil, seria possível citar ainda a Ditadura Militar, que atuou não apenas sobre condutas, mas também sobre a imaginação temporal que circulava no país, tornando mais nebulosa as possibilidades de pensar o futuro para além do desejo vago de democracia ou desenvolvimento. Havia um certo clima de sufoco, uma percepção difusa da dificuldade de agir politicamente e uma dúvida em relação a “eficácia” dessa ação¹.

O capitalismo espetacular, no interior dessa situação histórica, mereceria uma descrição a parte. Já naquele momento Guy Debord havia formulado uma definição dramática de regime econômico-temporal. O pensador afirmou que a sociedade do espetáculo, diferente das formas disciplinares do capitalismo, se caracterizava pelo livre acesso dos sujeitos ao circuito do consumo, bem como a possibilidade de produção/consumo do tempo. Mas mesmo essa possibilidade de participação na produção da temporalidade não escapava, segundo Debord, à “alienação”, já que o acesso a esse tempo produzido/consumido se daria apenas através da forma-mercadoria. Isso tudo se somava à constante especulação sobre um futuro tornado cada vez mais incerto, sempre na iminência de uma crise, de uma grande perda que, por sua vez, gerava uma necessidade de fruição imediata do presente.²

Mas junto com esses processos de fechamento do tempo em sua dimensão atual, houve também a emergência de toda uma série de temporalidades aberrantes: o movimento *hippie*, evocando um fora do tempo antimoderno (no sentido não conservador do termo), com sua recusa civilizacional; o nomadismo e o despojamento material dos *beatniks*; o *maio de 68*, com um outro modo de pensar as partições entre realidade e sonho, política e cultura, corpo e mente, possível e impossível e, por fim, passado, presente e futuro etc.; a Tropicália e suas misturas do arcaico com o moderno na constituição de suas poéticas contestadoras; bem como o próprio *punk*, com seus deslocamentos aberrantes, suas formas de experimentar a velocidade e suas apropriações do passado (anarquismo do século XIX,

¹ OLIVEIRA, Isabel Ribeiro de. *Trabalho e política: as origens do Partido dos Trabalhadores*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987. p. 38-42.

² DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. Ver especialmente os capítulos a respeito o tempo.

dadaísmo, subversão de símbolos militares, etc). Isso para não falar das seguidas reviravoltas epistemológicas, que abalaram os diversos saberes, mesmo os disciplinares, fazendo aparecer as reivindicações por outras vozes, outros tempos, outras narrativas, etc.

No âmbito nacional, a geração de Leminski e Rettamozo, herdeira do neoconcretismo e da Tropicália, se posicionava como uma espécie de “vanguarda contracultural” não heroica, não prometeica. Se por um lado, o termo “vanguarda” já estava um pouco desgastado pelas experiências estético-políticas da geração anterior, sendo inclusive abandonado por uma série de artistas contemporâneos, essa geração, composta por nomes como (além de Leminski e Rettamozo) Régis Bonvicino, Antônio Risério, Waly Salomão, Torquato Neto, Jorge Mautner, Caetano Veloso, entre outros, não se desvinculava de certa ideia de vanguarda experimental. Não porque ainda acreditassem em alguma espécie de capacidade de liderança política ou de supraconsciência crítica do artista, mas porque procuravam, de certo modo, inventar novas formas de sentir e viver, como quem antecipava um certo futuro possível ou virtual, lutando contra o atual, contra-efetuando o presente.

Dentre as formas pelas quais o futuro é hoje apresentado, dois discursos parecem se destacar e ganhar um espaço significativo: por um lado, um certo discurso crítico, que o descreve “sob uma luz sombria”: todos estariam presos em um sistema “no qual mais nenhuma decisão individual tem importância”³. O controle modulado e globalizante das sociedades do espetáculo teria possibilitado a produção de um sujeito localizado, informatizado, capturado por meio de sua participação nas redes e sua inserção nos bancos de dados. Como se não fosse mais possível “escapar da luz do poder, de um horizonte que nos encerra dentro de sua máquina de controle que funciona à maneira de um totalitarismo de um novo tipo”⁴. Um futuro sem perspectiva, sem possibilidade, sem futuro.

De outro lado, um discurso que parte da constatação da ausência estrutural de hierarquias e centralismos do capitalismo tardio liberalizante (liberaliza-se a comunicação, a expressão, o mundo das artes, a escrita, a sexualidade, a família, as trocas econômicas, etc.) para concluir que a pluralidade de ofertas de consumo e participação permite a criação de

³ LAPOUJADE, David. Desprogramar o futuro. In: NOVAES, Adauto (Org). *Mutações: o futuro não é mais o que era*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2013, p. 237.

⁴ *idem*, p. 235.

um número quase ilimitado de espaços de liberdade. “Nisto, se diz, reside a garantia de uma liberdade que se confunde com o nosso próprio futuro”⁵.

Paulo Leminski e Luiz Rettamozo buscaram, em sua produção artística, tensionar essas duas perspectivas de futuro em um momento em que, em meio às ressonâncias da Guerra Fria, aos efeitos da sociedade do espetáculo e ao autoritarismo da ditadura militar, elas estavam ainda se consolidando. Os dois atuaram produzindo imagens do tempo mais abertas do que aquela de um discurso crítico para o qual já seria tarde demais para formular qualquer alternativa; e menos ingênuas ou cínicas do que aquelas outras para as quais já não é preciso fazer nada além de escolher entre tipos de liberdades disponíveis e prontas para o uso⁶.

Luiz Carlos Rettamozo (São Borja, RS, 1948) atuou como pintor, desenhista, gravador, cineasta, publicitário e diretor de arte. Chegou em Curitiba por volta de 1970, com mais ou menos vinte anos de idade, “conquistando um lugar de destaque nas artes plásticas, na arte *underground* e no circuito publicitário da capital paranaense”⁷. Segundo depoimento do próprio Rettamozo à Adalice Araújo, ele deixou a cidade de Porto Alegre, onde residia, trabalhava como publicitário e atuava na produção de jornais alternativos de resistência, devido a perseguições políticas sofridas durante a vigência do AI-5⁸. Sua atuação, seja ela profissional ou estritamente artística, era flexível, produzindo filmes em Super-8, trabalhando na criação de anúncios para agências de publicidade, na supervisão de arte e produção de ilustrações para a revista *Panorama*, na edição de jornais alternativos (como o *Isso*, o *Scaps* e o *Espalhafato*), na participação em festivais, em exposições e salões de arte, em intervenções urbanas, entre outros. Na década de 1970 participou de inúmeros salões e exposições de arte, tendo sido premiado em diversas delas. Antes de se tornar diretor de arte do suplemento *Anexo* e assíduo colaborador do *Pólo Cultural*, periódicos que são tomados como objetos de estudo nesta pesquisa, Rettamozo esteve envolvido em uma série

⁵ *ibidem*, p. 236.

⁶ A respeito das ideias de tempo em Paulo Leminski, ver: MACIEL, Maria Ester. Nos ritmos da matéria: notas sobre as hibridações poéticas de Paulo Leminski. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano. *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004. p. 171; sobre a experiência do tempo e do corpo em Leminski, mas também em sua geração, ver: CÁMARA, Mario. *Corpos pagãos: usos e figurações na cultura brasileira (1960-1980)*. Belo Horizonte, UFMG, 2014.

⁷ KAMINSKI, Rosane. *Imagens de Revistas Curitibaanas: análise das contradições na cultura publicitária no contexto dos anos setenta*. Dissertação. 213 f. (Mestrado em Tecnologia) Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná. Curitiba, 2003, p. 211.

⁸ ARAÚJO, Adalice. A arte-jogo de Rettamozo. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 24 mai. 1992.

de publicações alternativas⁹. Diferentemente de Leminski, não prezava tanto a erudição estrito senso, apesar de ter sido descrito pelo poeta como alguém extremamente competente na manipulação e hibridação de signos e códigos. Não reivindicava grandes teorias e filosofias, nem se filiava a tendências artísticas. Sua produção buscava cartografar e detectar as fissuras de um sistema que tinha na captura e na transformação das formas de vida e de arte em mercadoria as suas principais estratégias de dominação. Publicou o livro de criação intersemiótica *Fique doente, não ficção* (1977), a composição gráfica *Ar Retta* (1981), além de outras publicações experimentais e participação em coletâneas e antologias de poemas e de cartuns, desde finais dos anos 1970 e ao longo da década de 1980. Atualmente mantém uma galeria de arte em Curitiba e participa, ainda que com menor frequência, de salões e exposições de arte.

Paulo Leminski (Curitiba, 1944-1989), tinha na poesia sua principal atividade, ainda que também apostasse em outros códigos e linguagens, como o vídeo, a prosa experimental, a tradução, a biografia e a música. Na juventude, estudou artes marciais e frequentou um monastério, sendo o contato com o pensamento oriental (via artes marciais) e com o pensamento filosófico religioso (especialmente os estudos a respeito da vida de Cristo e de alguns santos), experiências descritas por alguns de seus biógrafos¹⁰, estudiosos e por ele mesmo, como os primeiros passos da constituição de sua imaginação artística. Aos 19 anos teve contato com os poetas concretos, tomando-os como “mestres” e aderindo à boa parte de suas problemáticas. Poucos anos depois, inspirado por Haroldo de Campos e seu livro *Galáxias*, iniciou o longo processo de escrita (que duraria 9 anos, entre 1966 e 1975) daquilo que muitos consideram sua obra-prima, o romance-ideia *Catatau*. Durante esse processo, ocorreu o seu encontro com os tropicalistas (especialmente com Caetano Veloso, que viria a se tornar seu amigo e parceiro de composição), que marcaria boa parte de sua produção posterior. Também em finais da década de 1960, passou a publicar artigos em jornais de Curitiba, prática que se intensificaria ao longo da década de 1970, quando começou a participar mais intensamente da vida cultural da cidade. Participou também de debates,

⁹ “O jornal *ISSO*, de contracultura, teve seu único número publicado em dezembro de 1972, circulando em Curitiba, Florianópolis e Porto Alegre. O jornal nanico *SCAPS* é de 1975, e *O ESPALHAFATO* de 1976, mas já havia saído como suplemento da revista *Panorama* em dez/74 e jan/75”. Foi premiado “nos Salões Paranaenses de artes plásticas em 1975, 76 e 78, e a participação na XIV Bienal Internacional de São Paulo, em 1977, com o trabalho *TEZ.TURA.COR.PORAL*”. KAMINSKI, Rosane. *idem*.

¹⁰ Trata-se aqui não apenas da biografia escrita por Toninho Vaz, a mais famosa e talvez única biografia em sentido estrito, mas de todos aqueles que, dentro ou fora da academia, se dedicaram a narrar e analisar a vida do poeta em artigos, dissertações, teses, jornais, revistas, sítios da internet, etc.

palestras, dando aulas em um curso pré-vestibular (em uma dessas aulas afirmava ter tido a ideia para o seu *Catatau*), intervenções urbanas as mais variadas e nas polêmicas que envolviam a vida curitibana. Ainda nesse momento fez sua inserção em outra esfera profissional: a publicidade, na qual encontrou a oportunidade de financiar sua vida artística e atuar como diluidor de uma produção de alta densidade e alto grau de inovação. A partir da década de 1980, começaria a publicar em periódicos de âmbito nacional, como o jornal *Folha de São Paulo* e revista *Veja*, apresentando também um programa de televisão. No início dessa mesma década firmou acordo com a editora Brasiliense e deu início a publicação sistemática de uma série de livros (de poesia, biografias e um romance)¹¹. Desde a juventude, se dedicou intensamente à atividade da tradução a partir de várias línguas, tendo publicado traduções de James Joyce, Petrônio, Samuel Beckett, Alfred Jarry, entre outros. Morreu em 1989, por complicações decorrentes de uma cirrose hepática¹².

São as condutas, imagens e concepções de tempo destes multi-artistas, especialmente aquelas que figuram no interior de duas publicações do final da década de 1970 (o suplemento cultural *Anexo* – 1976-1978, do *Diário do Paraná* e o jornal alternativo *Pólo Cultural* – 1978-1979), que essa tese pretende abordar. Produzidas e distribuídas em Curitiba, estas publicações apareceram num momento em que a cidade passava, desde o começo da década de 1970, por um processo de transformação da estrutura urbana cujo objetivo era modernizar a cidade, transformando-a numa grande metrópole, com a construção da Cidade Industrial de Curitiba, reestruturação do transporte público, transformação das paisagens urbanas, a ampliação do parque gráfico, além do investimento na implantação de espaços de criação e lazer. Essas rápidas transformações provocaram um sentimento de aceleração do tempo, suscitando um clima e despertando um desejo – que não era novo – de renovação cultural. Esse desejo, que já estava presente anteriormente em figuras diferentes entre si como Adalice Araújo, Fernando Velloso e Leminski, ganhou

¹¹ Um tipo de publicação (em livro) que, até então, havia se restringido a três edições lançadas por editoras pequenas (*Catatau*, 1975, *Polonaises*, 1980 e *Não fosse isso era menos/não fosse tanto era quase*, 1980, além de uma publicação financiada pela Secretaria de Cultura do Estado, em parceria com o fotógrafo Jack Pires, – *Quarenta clics em Curitiba*, 1976). É nesse momento que são lançados os livros *Caprichos e relaxos* (1983), *Cruz e Sousa: o negro branco* (1983), *Matsuó Bashô* (1983), *Agora é que são elas* (1984), *Jesus* (1984), *Trotsky: a paixão segundo a revolução* (1986) e *Distraídos venceremos* (1987). Ainda em vida, publica *Anseios crípticos (anseios teóricos)*: peripécias de um investigador dos sentidos no torvelinho das formas e das idéias, em 1986, pela editora curitibana Criar.

¹² Para uma trajetória detalhada de Paulo Leminski, ver: VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

expressão e contornos mais bem definidos em 1976, com Reynaldo Jardim, então recém-chegado na cidade (para coordenar a reformulação do jornal *Diário do Paraná*), com a sua ideia de viabilizar as condições para que Curitiba se tornasse uma cidade de referência na produção de cultura, um polo cultural.

Se até meados da década de 1950, a incipiente cena artística da cidade – e do estado – era dominada pelos “discípulos de Alfredo Andersen”¹³, que lhe conferiam um caráter “conservador”¹⁴, pouco aberto as inovações dos modernismos brasileiros, ao longo dessa mesma década se formaram “pequenos cenáculos de jovens paranaenses abertos ao modernismo”¹⁵, que tentaram trazer para a cidade algo do clima “moderno” que já existiria em São Paulo ou no Rio de Janeiro. Uma nova geração que, entrando em conflito com os “acadêmicos”¹⁶, vão aos poucos criando e ocupando espaços.

Os trânsitos se tornavam cada dia mais constantes e, já na década de 1960, o projeto moderno acabou por ocupar os lugares oficiais, isto é, os órgãos responsáveis pela produção de cultura e artes. A arte não figurativa, questão central para os “modernistas” curitibanos e paranaenses, substituiu, num curto espaço de tempo, a arte acadêmica nos principais locais de exposição. Os artistas que praticavam a abstração e outras experimentações “modernas” ganhavam cada vez mais espaço e poder. “A não-figuração, que já é predominante no Salão de 1961, consagra-se em definitivo nos salões seguintes, em 1962 e 1963”¹⁷ permanecendo assim até o final da década, como um sinal de que o pensamento tido como “moderno” e “progressista” tornava-se hegemônico.

Entre meados dos anos 1960 e o começo dos anos 1970, com o golpe militar de 1964 e a progressiva radicalização do autoritarismo, que culminou com o AI-5 e o aumento da censura e da repressão, as questões políticas e as relações de poder passaram a ocupar o centro das preocupações dos artistas. O cenário se pluralizava e não se tratava mais de modernos contra arcaicos. Diversos grupos passaram a ocupar e circular pelos espaços da arte, artistas antes marginais começavam a transitar nesses meios, que também se diversificaram ao longo da década de 1970. É nesse contexto, em que as demandas

¹³ Um grupo de artistas que havia estudado com Alfredo Andersen e buscavam conservar os valores artísticos defendidos por este. FREITAS, Artur. *Arte e contestação: o Salão Paranaense nos anos de chumbo*. Curitiba: Medusa, 2013, p. 74.

¹⁴ *ibidem*, p. 77.

¹⁵ *ibidem*, p. 81.

¹⁶ *ibidem*, p. 93.

¹⁷ FREITAS, Artur. A consolidação do moderno na história da arte do Paraná. A consolidação do moderno na história da arte do Paraná: anos 50 e 60. *Revista de História Regional*, 8(2): 87-124, Inverno, 2003, p. 113.

modernizantes começavam a ser questionadas e as questões relacionadas ao poder e a política ganhavam importância, que Leminski e Rettamozo emergiram na cena artística curitibana, investindo em condutas de tempo menos afeitas às ideias de modernização e progresso.

Mas o que é, afinal, já que é disso que se trata aqui, uma conduta do tempo? Como ela se manifesta? Como é possível tomá-la como objeto de estudo? Em nome de que tipo de ética e de que tipo de política ela merece ser pesquisada? Para responder a esta questão seria preciso pensar, primeiramente, as experiências do tempo.

Toda concepção de história, de arte, de política “é, primeiramente, uma certa experiência do tempo”¹⁸ que lhe é implícita e lhe constitui. Esta parece ser, para Giorgio Agamben, uma das “lições” mais importantes que se poderia recolher do pensamento de Walter Benjamin. Desconsiderar isto, furtar-se à tarefa de elaborar uma concepção de tempo que corresponda à sua concepção de história (de arte, de política...), significaria correr o risco de reiterar a presença do “inimigo” em sua própria cidadela. Se, para Benjamin, esse inimigo era o tempo burguês, que se insinuava silenciosamente no interior do materialismo histórico, para Leminski e Rettamozo, se tratava de recusar o desejo desenvolvimentista (com sua necessidade de superar o atraso e o atavismo que assolariam o país) que era incorporado por boa parte do pensamento crítico de seu tempo. Um desejo que condenaria esse pensamento a reiterar a teleologia conservadora que pretendia criticar.

As experiências do tempo são, não raro, ignoradas pelos historiadores¹⁹, que, em diversos casos, parecem partir de concepções dadas de tempo, reduzindo-as “à função de classificar os objetos”²⁰. O tempo, portanto, é aí tomado como exterior ao objeto e não como constitutivo dele, transformando-se no “impensado de uma disciplina que não cessa de utilizá-lo como instrumento taxinômico”²¹. No entanto, o tempo poderia ser pensado também como elemento da historicidade do objeto, constituído nele (pelo “exterior”) e por ele (subjetivação). Assim, torna-se possível pensar, por exemplo, em uma história que tome como do pressuposto da existência de uma infinidade de temporalidades e tome por objeto

¹⁸ AGAMBEN, Giorgio. Tempo e História. In *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 109.

¹⁹ CATALÀ DOMÈNECH, Josep. El tiempo en tus manos. Anamnesis en movimiento. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 61, p. 19-43, jul./dez. 2014. Editora UFPR, pp. 22-23; DE CERTEAU, Michel. *História e Psicanálise: entre ciência e ficção*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p. 64-65.

²⁰ DE CERTEAU, Michel. *História e Psicanálise: entre ciência e ficção*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p. 64.

²¹ *idem*.

o conflito de experiências do tempo. É esse modo de pensar o tempo que está em jogo nesta tese.

Mas o tempo, essa categoria tão abstrata e complexa, só pode ser apreendida pelo pensamento “através de diversos andamentos, que compõem precisamente uma conduta, como se se passasse de um andamento a outro segundo ocorrências determinadas”²². Seria preciso falar, portanto, em “condutas do tempo”, isto é, modos de praticar e experimentar o tempo, sua materialidade. São essas condutas que interessa analisar aqui em sua historicidade:

Passar-se-á de uma conduta a outra, em meios e épocas diferentes, que relacionam o tempo da história e o pensamento do tempo. Em suma, múltiplas condutas do tempo, cada uma delas reunindo diversos andamentos. Em cada conduta, certos andamentos tornam-se estranhos, aberrantes, quase patológicos. É possível porém que, na conduta seguinte, eles se normalizem ou venham a encontrar um novo ritmo que não possuíam anteriormente.²³

Pode-se chamar de “analítica da historicidade”²⁴ essa problematização das condutas do tempo, entendendo historicidade como a “temporalização da temporalidade”²⁵. Importa pensar como o tempo é constantemente constituído e reconstituído. Como a cada momento passado, presente e futuro são rearticulados para formar um determinado tempo (próprio)²⁶. Como esses tempos, que em cada formação histórica constituem uma multiplicidade, entram em conflito, em fricção. Mas interessa também apresentar “determinadas condutas do tempo, dando delas imagens diversas, evolutivas, circulares,

²² DELEUZE, Gilles. Prefácio. In: ALLIEZ, Eric. *Tempos Capitais*. São Paulo; Siciliano, 1991, p. 13

²³ *idem*.

²⁴ Esse tipo de estudo, que está longe de ter um nome e fronteiras bem definidas, só recentemente vem ganhando força no interior da disciplina História, muito próximo aos estudos daquilo que já se convencionou chamar de História da Historiografia, isto é, a prática crítica que pretende descrever os modos de historicidade na escrita da História. Proximidade que se deve à emergência da percepção de que a dita “consciência histórica” e as condutas e imagens do tempo do historiador (da disciplina História), não estão em um nível privilegiado em relação às condutas e imagens do tempo produzidas fora da disciplina acadêmica. Antes, estabelecem com elas múltiplas relações: se apropriam, rejeitam, criticam, denunciam, afirmam, deslocam, entram em conflitos, etc. ARAÚJO, Valdei. A história da historiografia como analítica da historicidade. *História da Historiografia*, v. 12, p. 34-44, 2012, p. 40.

²⁵ ARAÚJO, Valdei. A história da historiografia como analítica da historicidade. *História da Historiografia*, v. 12, p. 34-44, 2012, p. 39.

²⁶ *ibidem*, p. 40.

espiraladas, declinantes, quebradas, salvadoras, desembestadas, ilocalizadas, multivetoriais”²⁷.

Nesse sentido, a proposta desta tese é analisar quais condutas e experiências do tempo são apresentadas no *Anexo* ou no *Pólo Cultural*, e como Leminski ou Rettamozo, produzindo no interior dessas publicações, tensionaram essas condutas e suscitaram experiências que ora se aproximavam ora se afastam dos ritmos e movimentos destas. Mas também as temporalidades que esses artistas inventaram, dissidentes em relação àquelas do projeto modernizador e dirigista da gestão de Curitiba, ao tempo linear-prometeico de certa arte e de certa literatura, ao tempo acelerado, porém codificado, da sociedade do espetáculo, ao autoritarismo modernizante da ditadura militar²⁸.

Ao problematizar deste modo esse conjunto de documentos pretende-se evitar, tanto quanto possível, tratar o “passado” (objeto) como algo distante, exterior ao presente, passível de ser objetivamente domesticado, conhecido por uma “economia burguesa”²⁹ do saber, que submete esse “objeto” a um “sistema fabricante” e os trata “segundo suas regras”³⁰. Pensando com Benjamin e De Certeau, pode-se dizer que mesmo uma historiografia que se pretenda crítica das hierarquias e dos valores dominantes não está livre de reiterar involuntariamente, por meio do desejo de assepsia objetivista, uma concepção de tempo e de saber que corresponde aos interesses das forças que critica. O desejo de distanciamento e objetividade é fundamental não apenas no sistema “fordista” de produção do saber (em que se produz um saber utilitário e pragmático para disciplinar corpos e almas – p. ex. o Historicismo acadêmico), mas também em um sistema pós-fordista (em que a historiografia científica e disciplinar não é mais “necessária” e em que as eficientes bases de dados fornecem estoques de imagens para serem utilizadas de maneira flexível pela moda e pela publicidade).

²⁷ PELBART, Peter. O Tempo não reconciliado. In: ALLIEZ, Eric. *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 92.

²⁸ A ditadura militar havia iniciado já nos anos 1960 um processo de modernização conservadora e autoritária que, além de um novo impulso de industrialização, acabou provocando também o fortalecimento de um mercado e de uma cultura do consumo e da mídia – ainda que o controle dos meios de comunicação estivesse restrito a alguns grandes grupos –, inserindo o Brasil no que na época era chamado de “aldeia global” e no que, alguns anos antes, Guy Debord chamava de sociedade do espetáculo, isto é, uma sociedade centrada na produção e no consumo de imagens, na qual estas ocupam uma posição importante na produção de subjetividade. SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

²⁹ DE CERTEAU, Michel. *História e Psicanálise: entre ciência e ficção*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p. 65.

³⁰ *idem*.

Georges Didi-Huberman afirma a urgência de um saber que aponte para um outro uso do tempo, que escape tanto do estritamente factual quanto dos imperativos dos fluxos de informações e imagens dos bancos de dados:

o historiador [...], com efeito, não está diante de seu objeto como diante de algo objetivável, cognoscível e rejeitável para a distância do puro passado da história. Diante de cada obra, somos afetados, implicados em algo que não é exatamente uma coisa, e sim [...] uma força vital que não podemos reduzir a seus elementos objetivos.³¹

Segundo Didi-Huberman “a História de uma coisa, em geral, é a sucessão de coisas que dela se apoderam e a coexistência das forças que lutam para se apoderar dela. Um mesmo objeto, um mesmo fenômeno, muda de sentido conforme a força que dele se apropria”³². Problematicar imagens e textos artísticos exige cuidados por parte do historiador que se propõe tal tarefa. Um desses perigos é o de cair na tentação estetizante de apaziguar os conflitos da história da arte, transformando a análise na descrição de uma sucessão de formas. Como antídoto para esta abordagem linear da fonte artística Didi-Huberman alerta que a arte traz em si “um conflito, uma tensão que não pode ser apaziguada, uma luta entre formas, experiências óticas, “espaços inventados” e figurações sempre reconfiguradas”³³. Mais do que uma simples substituição, o que a arte põe em jogo é uma incessante luta entre modos de olhar, concepções de tempo, figurações do mundo e espaços sociais. E se essas experiências não estão à deriva no tempo, também não estão rigidamente ancoradas e imobilizadas em épocas históricas precisas, não são mero produto de determinados “contextos”, são também constituintes de olhares, tempos e espaços. Cada concepção de arte, cada obra, será encarada neste trabalho como forma de intervir não só no campo artístico, mas na sociedade; de lutar, e não apenas por coisas exteriores à arte (concepções políticas, ideias de sociedade, etc.), mas por experiências sensíveis e pela potência que estas têm de afetar aqueles que com elas entram em contato. Entende-se aqui, juntamente com Didi-Huberman, que um desenho, um poema, uma pintura, uma instalação devem ser remetidos tanto às condições imediatas de sua produção quanto aos diversos

³¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: História da Arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 108 e 113.

³² *ibidem*, p. 111.

³³ DIDI-HUBERMAN, Georges. O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein. In: *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: UFRGS, 2003, p. 27.

tempos com os quais dialoga, isto é, as demandas políticas que tenta reativar, as propostas estéticas que pretende recuperar ou das quais, mesmo involuntariamente, fazem permanecer resquícios de um tempo outro.

As fontes principais são, portanto, os textos, poesias e imagens publicadas/editadas por Leminski e Rettamozo no suplemento *Anexo* e no *Pólo Cultural*. No entanto, são eventualmente usadas fontes complementares como textos, livros e imagens dos dois artistas vinculados fora dessas publicações, bem como uma entrevista com Rettamozo³⁴. E se, como ressalta Raul Antelo, no atual “cenário já não se debatem [apenas] formas, mas forças³⁵”, já não está mais tanto em questão, para o historiador que se propõe a trabalhar com textos e imagens artísticas, considerar os acontecimentos da arte como fenômenos isolados. A arte está inserida em relações de poder, tem diferentes funções em cada um dos lugares sociais em que está presente e, portanto, trata-se de perceber “como a obra de arte deixa-se integrar em uma determinada concepção de mundo e em que medida ela a destrói ou ultrapassa”³⁶. Assim, foram mobilizados também livros, manifestos e obras contemporâneas às publicações de Leminski e Rettamozo, produzidos por outros agentes culturais ou políticos da época, seja para confrontar poéticas e condutas, seja para verificar as múltiplas relações de afinidade possíveis entre eles.

O conceito de força³⁷ também é aqui fundamental na análise das fontes. Procura-se lê-las não apenas como a narração escrita ou imagética de percepções e usos de noções de temporalidade, mas como experiência do tempo, atos que são, eles mesmos, formas de sentir e usar ideias de temporalidade, condutas do tempo. Com isso quer-se dizer que não se trata, nos suplementos e jornais de arte, apenas de narrar uma história dos conceitos de tempo e de historicidade na arte e na sociedade, mas de pensar a escrita e a produção de imagens modos de experimentar a historicidade. A ideia de historicidade que está em questão aqui é aquela que é constitutiva dos processos de subjetivação.

Ainda sobre a relação da arte com suas “forças”, talvez poucos tenham dado tanta densidade a esse tema quanto Gilles Deleuze, especialmente em seu livro dedicado a Francis Bacon. Nele, o filósofo francês ressalta que é fundamental colocar as imagens em relação às

³⁴ RETTAMOZO, Luiz Carlos. Entrevista concedida Everton de Oliveira Moraes. Curitiba, 12 jul. 2014.

³⁵ ANTELO. Raúl. As imagens como força. *Revista Crítica Cultural*, volume 3, número 2, jul./dez. 2008, p. 1.

³⁶ EINSTEIN, Carl. *apud*. DIDI-HUBERMAN, Georges. O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein. In: *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: UFRGS, 2003, p. 30.

³⁷ DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007, p. 66.

forças que a suscitam. Ele lembra que não há produção artística que não seja afetada por “forças de pressão, dilatação, contração achatamento, estiramento”³⁸, sendo a obra o “lugar onde a força incide”³⁹. Isto permite ver então uma obra não apenas como expressão da criatividade do artista ou mesmo como reflexo das condições históricas em que foi produzida, mas como arma de luta, como resultado de pressões e violências sociais, políticas, culturais e econômicas e como forma de reagir a elas, como golpe desferido em meio a uma batalha. É nessa medida, por exemplo, que se pode ver nos cartuns de Rettamozo do final da década de 1970, não apenas a adesão a uma estética militante ou o reflexo dos tempos de censura, mas uma ferramenta através da qual o artista lutou contra as forças repressivas do regime opondo-lhes as forças estéticas e sensíveis da arte, tentando afetar outras pessoas através delas, deslocar olhares, sensibilizar.

A escrita ou as imagens artísticas, nesse sentido, possuem diversos ritmos: alguns dirigidos ao passado, ou seja, para a significação; outros que as impulsionam para o futuro, para a materialidade das lutas (sociais, culturais, estéticas, éticas e políticas) nas quais a arte se insere, das forças com as quais entra em choque. Esta tese pretende analisar essa multiplicidade do tempo poético/artístico. Não interessa, portanto, perceber se o discurso literário ou o cartum traz ou não em seu conteúdo representações fiéis à realidade de uma época ou se são puramente fantasiosos, mas problematizar tanto as significações da obra de arte (que não são a imitação da realidade, nem expressão da intencionalidade do autor), quanto os conflitos nos quais entrou, bem como aqueles que suscitou.

As condutas do tempo de Leminski e Rettamozo serão apresentadas de duas maneiras: por um lado, apontar-se-á o trabalho de cartografia que realizam ao diagnosticarem as temporalidades e imagens do tempo produzidas por seus contemporâneos; por outro, serão analisadas as relações que estabelecem com as diferentes temporalidades e as figurações do tempo produzidas por eles mesmos. Mas também, a incidência da ideia de paixão, sobre o pensamento e a produção dos artistas.

Trata-se aqui de deslocar o conceito de paixão, apresentado tardiamente por Leminski (1986), para projetá-lo sobre a produção de sua geração na década de 1970. Apesar de sua formulação tardia, tal conceito parece dar conta de um *ethos* e de uma política que atravessou a imaginação artística dessa geração que já não se identificava mais com o

³⁸ *ibidem*, p. 67.

³⁹ *idem*.

ativismo utopista dos programas artísticos que haviam disputado espaço nos meios de arte e no gosto popular nas últimas décadas. A saber, uma ética e uma política da passividade, entendida não como inércia, mas como a condição de “ser passivo de uma ação”⁴⁰ ou acontecimento, de sofrer a ação de outros sujeitos ou outras forças. Trata-se de uma experiência da sensibilidade que sofre e, ao sofrer, sinaliza um mal-estar na cultura⁴¹. A paixão seria, portanto, a experiência do acontecimento, bem como o “sofrer” que dela decorre, a condição de estar sujeito à ação de uma ou mais forças do mundo. Mas o conceito apontaria também para uma certa capacidade de sentir e perceber nos acontecimentos, mesmo naqueles aparentemente mais insignificantes, os indícios da emergência de futuros outros, distintos daqueles programados pelas forças que pretendem controlar o presente, uma vez que a paixão é uma experiência de abertura e de dessubjetivação.

Por tudo isso, é possível pensar que Leminski e Rettamozo compartilhavam com sua geração, um procedimento artístico que se poderia chamar de *poética da paixão*, entendendo poética não como conjunto de princípios que orientam a produção artística, mas como modo de fazer imanente a arte, que se constitui na trama mesma das obras e que acaba por compor uma certa consistência. Uma arte orientada pelo afeto da paixão teria a tarefa de produzir diagnósticos a partir de uma experiência de sofrimento, mas também de detectar os movimentos aberrantes, estranhos, que “escapam à história”.

Uma poética desse tipo implica em uma experiência do tempo radicalmente distinta daquelas descritas no início deste texto (a de um discurso para o qual é sempre tarde demais ou a de outro, para o qual tudo já foi realizado). Não, portanto, uma visão totalizante, segundo a qual já não haveriam mais saídas e nem possibilidades de construir futuros diferentes, ou de outra para a qual não haveria nada a fazer, pois tudo já estaria feito. Mas um tempo complexo, saturado de paradoxos, de conflitos, de forças disputando um futuro aberto, ainda que não pleno de liberdade. Um tempo em que cada novo acontecimento poderia estabelecer conexões inesperadas e desfazer outras, desencadeando novos futuros.

Para organizar as análises a partir dessas questões, a presente tese está estruturada em quatro capítulos. O objetivo do primeiro capítulo é compreender a atuação de Leminski e

⁴⁰ LEMINSKI, Paulo. Poesia: paixão da linguagem. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 325-326.

⁴¹ KEHL, Maria Rita. A melancolia em Walter Benjamin e em Freud. In: *III Seminario Internacional Políticas de la Memoria: “Recordando a Walter Benjamin: Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria”*. 2010, p. 3-4.

Rettamozo nas publicações citadas acima. Analisando tanto a sua inserção no projeto que eles anunciavam, quanto a sua porção de dissidência em relação a ele. Mas também verificar em que medida essa atuação dizia respeito a tempos e espaços mais amplos que àqueles aos quais o projeto *Pólo Cultural* se dirigia, mostrando como procuraram problematizar as formas de experimentar o tempo tanto no interior desse projeto quanto, de modo mais amplo, em Curitiba.

O segundo capítulo aborda a relação de Leminski e Rettamozo, bem como a de sua geração, com o pensamento desenvolvimentista brasileiro. Tomando essa ideia de desenvolvimentismo não no seu sentido “histórico” concreto, mas como um conceito que remete a uma forma de orientação temporal, com as condutas do tempo que lhe subjazem, que tem o desenvolvimento (crescimento, aceleração, avanço) como referência principal. A análise de dois modos de conduta temporal é privilegiada. Num caso, o tempo sociológico e disciplinar de uma espera: personagens como Luciano Martins e Zuenir Ventura⁴², que viviam um “tempo que se organiza em torno do acontecimento que deve acontecer, mas não acontece”⁴³ (ou que já aconteceu e não acontece mais). A espera pelo ser que não vem, que não chega (uma esquerda cultural que articulasse uma resposta coerente, coesa, organizada e racional) levava à pressuposição de que se vive em um tempo do nada, do vazio, da ausência (em que só existem respostas desarticuladas, incoerentes e incompletas). Noutro caso, um saber que valorizava os movimentos aberrantes do tempo e que procurava detectar a historicidade própria das novas manifestações de resistência cultural. Contra um tempo vivido como “ainda não”, a aposta em um tempo da paixão, da possessão, do humor e do afeto provocado pelos acontecimentos, mesmo os mais imperceptíveis, aqueles que, para Ventura, Martins e outros, poderiam ser reduzidos ao nada e ao vazio.

O terceiro capítulo busca problematizar o modo como Leminski e Rettamozo se posicionaram diante da problemática do “fim”, que se colocou para o pensamento ocidental da segunda metade do século XX. O fim ao qual se refere aqui diz respeito aos vários fantasmas que assombravam o ocidente durante os anos 1970, como a catástrofe ecológica, a guerra nuclear, o derretimento das grandes utopias, o fim da história, o fim da arte, entre outros. Um clima de fim e de ausência de possibilidades de transformação perpassa várias

⁴² Como se verá nos capítulos 2 e 3 desta tese, tratam-se de dois sociólogos que, durante a década de 1970, participam do debate a respeito da importância e do legado da Tropicália e do tropicalismo para o pensamento brasileiro.

⁴³ LAPOUJADE, David. *Potências do tempo*. São Paulo: n-1 Edições, 2013, p. 15.

esferas da existência. O caráter irrevogável da modernidade, de seu fim trágico, produzia então uma estrutura de temporalização cujos afetos centrais são o arrependimento e a culpa, sempre voltados para o passado. Contra esse tempo em que “tudo já aconteceu”, um tempo do “tarde demais”⁴⁴, havia um certo “apesar de tudo”⁴⁵, que atravessa a produção dessas publicações. Como se, apesar de um mercado que suscitava a sensação de que era a cada dia mais difícil estar fora dele, de uma ditadura que se arrastava, de um tempo que parecia avançar para o fim sem possibilidade de reversão, de um poder, enfim, que parecia vampirizar todas as instâncias da vida, fosse ainda possível e necessário produzir acontecimentos poéticos inovadores.

O último capítulo se demora mais sobre as condutas do tempo de Leminski e Rettamozo, bem como sobre a imaginação geracional que as atravessava na década de 1970. Ali se problematiza as implicações das ideias de “vanguarda” e de “novo”, bem como os modos pelos quais a paixão, enquanto conduta ética e política, se relacionava com os processos de subjetivação e temporalização postos em jogo pelos artistas, constituindo suas poéticas e condutas do tempo. Trata-se de mostrar como as lutas nos quais esses artistas se envolveram estavam intimamente relacionadas a um desejo de “conquista do tempo”, isto é, de invenção de tempos outros, capazes de problematizar a atualidade. Para isso, toda uma geração mobilizou procedimentos como a evocação de tempos pretéritos, a montagem, a detecção das camadas de tempo que se agitavam no subsolo do presente, produzindo analogias inesperadas, anacronismos, cortando o tecido aparentemente liso da história, afirmando um tempo do “talvez”⁴⁶.

⁴⁴ *ibidem*, p. 16.

⁴⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

⁴⁶ PEDROSA, Celia. Paulo Leminski: sinais de vida e sobrevida. *Alea: Estudos Neolatinos* (Impresso), v. 8, p. 55-74, 2006, p. 61-62.

1. DA NECESSIDADE DE INQUIETAÇÃO...

Este primeiro capítulo tem o objetivo de apresentar as fontes (*Anexo* e *Pólo Cultural*), problematizar as condições da emergência do pensamento do qual elas são um vestígio e analisar a participação de Leminski e Rettamozo nas duas publicações: o suplemento cultural *Anexo*, publicado no jornal *Diário do Paraná* entre 1976 e 1977; e o jornal *Pólo Cultural*, uma publicação derivada do suplemento, que circulou entre 1978 e 1979, voltado para difusão do pensamento criativo na cidade e para um projeto de transformação de Curitiba em um polo cultural⁴⁷, um centro capaz de produzir cultura e difundi-la para o restante do país.

O capítulo se inicia com a apresentação das publicações analisadas e dos agentes ligados a elas. O objetivo é cartografar as diversas vozes que tomaram parte no projeto *Pólo Cultural*, enfocando especialmente uma sutil – mas importante – diferença entre o projeto idealizado por Reynaldo Jardim e a atuação efetiva de Leminski e Rettamozo, os dois principais nomes e os mais frequentes colaboradores (atuando no *Anexo* como editor de texto e editor de arte, respectivamente) desse projeto. Importa compreender a complexidade inerente a esse tipo de iniciativa projetiva e o caráter produtivo dessa complexidade.

No segundo subcapítulo, trata-se de entender a atuação de Leminski e Rettamozo nessas publicações como participação que vai além da tentativa de modernizar e dinamizar a vida cultural da cidade, mas que visava também uma crítica das barreiras identitárias que confinariam a cidade no interior de determinados limites, bem como do “clima” de “medo” e de “sufoco” que, segundo eles, predominava na cidade e estava na origem dessas barreiras. Uma ação propriamente político-poética que, no limite, colocava em cheque o próprio projeto modernizador que a ideia de um Polo Cultural pressupunha, pelo menos em suas expressões mais “desenvolvimentistas”.

O terceiro subcapítulo busca analisar a importância do jornal como suporte para uma arte que, em função desse suporte e de toda a problematização que sua materialidade implicava, acabava por ser, mais que o meio para a difusão de um projeto de modernização

⁴⁷ Será adotada aqui a seguinte distinção: para se referir ao jornal ou ao projeto que envolve também o suplemento *Anexo*, se utilizará a expressão *Pólo Cultural*, tal como aparece nas fontes; ao se referir a ideia de transformar Curitiba em um centro de referência na cultura, se adotará a expressão “polo cultural”.

da cidade, uma forma de experimentar a cidade e buscar uma resposta para a pergunta feita por Leminski: “Quantas curitibas cabem em uma só Curitiba?”.

Por fim, o capítulo se encerra com uma análise do encontro e das produções possibilitadas pela parceria entre Leminski e Rettamozo, um especialista em palavras e outro um “montador” de imagens. Interessa analisar em que política da arte o modo como essa parceria artística estava fundamenta.

1.1 POLO CULTURAL OU CENTRAL ELÉTRICA?

Em 1976 o poeta Reynaldo Jardim⁴⁸ desembarcava em Curitiba a convite de uma rede de televisão local – *TV Paraná* –, que pretendia colocá-lo na coordenação de uma “reforma” gráfica e conceitual da programação da emissora. Jardim, em entrevista concedida mais de dez anos depois, relata que, ao se deparar com a estrutura física e a aparelhagem “ultrapassada” da emissora, acabou desistindo do projeto, sendo convidado, em seguida, para trabalhar no jornal *Diário do Paraná*, órgão ligado ao mesmo grupo que comandava a TV⁴⁹. A oportunidade que, segundo ele, lhe havia aparecido de surpresa, possibilitou, entre outras coisas, a articulação para a criação de um suplemento cultural, o *Anexo*. Entre os encontros casuais e aqueles mobilizados por sua rede de contatos, Jardim reuniu uma equipe – entre os quais Paulo Leminski, Luiz Rettamozo, Rogério Dias, Marilu Silveira, Solda, Nelson Padrella, Alice Ruiz, etc. – e criou um ambiente em torno ao qual surgiu uma ideia: fazer de Curitiba um polo cultural, capaz de produzir informação cultural de alta densidade e com alto grau de inovação, de fazer frente a cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, de derrubar as barreiras que impediam de circular livremente fora do âmbito regional.

⁴⁸ Jornalista e poeta, Jardim esteve ligado, desde a década de 1950, ao concretismo. Foi redator das revistas *O Cruzeiro* e *Manchete* e exerceu cargos de chefia em diversas rádios. Participou, nos anos 50, da reforma do *Jornal do Brasil*, criando o Caderno de Domingo, o Caderno B e o Suplemento Dominical - onde eram frequentes as contribuições de nomes como Oliveira Bastos e Mário Faustino. Em 1964, obrigado a deixar o *Jornal do Brasil*, devido ao golpe militar, Reynaldo Jardim assumiu a diretoria do telejornalismo da recém-inaugurada TV Globo. Realizou reformas gráfico-editoriais em jornais em diversos jornais pelo Brasil. Se mudando para Brasília em 1988, foi editor do caderno *Aparte*, do *Correio Braziliense*, diretor da Fundação Cultural de Brasília, assessor do Ministério da Justiça, assessor cultural do governo do Distrito Federal. Morreu aos 84 anos, de complicações causadas por aneurisma na artéria aorta abdominal.

⁴⁹ JARDIM, Reynaldo. Entrevista a Silvana Marchi. *Nicolau*. Curitiba, 1988, p. 7.

Era a experiência do contato, da fricção e da crítica entre os produtores que o *Anexo* pretendia propiciar. Reynaldo Jardim, entre outras coisas, pretendia reunir, e de fato reunia, boa parte dos agitadores da arte e da cultura na cidade, abrindo espaço para “um pessoal mais criativo, mais novo”⁵⁰, dentre os quais suas duas lembranças, na entrevista supracitada, foram justamente Leminski e Rettamozo, um editor de texto do suplemento e outro editor de arte. A equipe, composta pelos nomes citados acima, foi constituída a toque de caixa por Jardim, que precisava dar conta do suplemento que tinha em média, 16 páginas, e que em algumas edições chegou a ter 32⁵¹.

Foi em 6 de fevereiro de 1977, em uma edição especial do caderno *Anexo*, o projeto *Pólo Cultural* foi lançado “oficialmente”, com ares de grandiosidade: o prefeito, o secretário de Cultura e outros administradores ligados a área da cultura foram ouvidos, assim como artistas renomados da cidade e de fora dela, jornalistas, historiadores, críticos de arte, empresários, etc. Todos foram convidados a responder a pergunta: “Como fazer de Curitiba um pólo cultural?”. Durante toda a semana o suplemento lançou números com debates a respeito do mesmo tema. O esforço de Jardim na tentativa de mobilizar diversos setores da vida cultural e política da cidade, sem pudores em consultar também empresários, indica que não se tratava apenas de incentivar a produção artística e cultural, de suscitar ideias e conceitos, mas de um projeto que deveria capitalizar recursos políticos e econômicos para se tornar materialmente viável.

No que diz respeito aos representantes das instituições ligadas a área da cultura, foram entrevistados o secretário da pasta de Educação e Cultura Francisco Borsari Neto, o diretor presidente da Fundação Cultural de Curitiba, Ênio Marques, diretores de museus, teatros e outros centros culturais, como Maurício Távora (Fundação Teatro Guaíra), Fernando Velloso (Museu de Arte Contemporânea), Jair Mendes (Museu Guido Viaro), Valêncio Xavier (cinemateca do Museu Guido Viaro), Osvaldo Arns (Reitor da UFPR), Maria Elisa Paciornik (Centro de Criatividade de Curitiba), Galdiva Darcanchy (Centro Paranaense Feminino de Cultura), Oldemar Blasi (Museu Paranaense), David Carneiro (Museu David Carneiro), entre outros. Apesar da diversidade de pensamento que caracterizava esses personagens (alguns enfatizaram mais a importância da tradição e da necessidade de reforçar os laços com ela, outros reivindicavam a inovação e a ruptura, por exemplo), as suas

⁵⁰ *idem*.

⁵¹ RETTAMOZO, Luiz Carlos. Entrevista concedida Everton de Oliveira Moraes. Curitiba, 12 jul. 2014.

respostas convergiam para determinados pontos consensuais, como a necessidade de investimentos públicos na formação de base nas escolas e nas instituições culturais capazes de formar novos artistas e intelectuais, a importância da colaboração entre essas instituições na elaboração de um trabalho em conjunto e na urgência de um planejamento de médio e longo prazo, que até aquele momento ainda não haveria ocorrido.

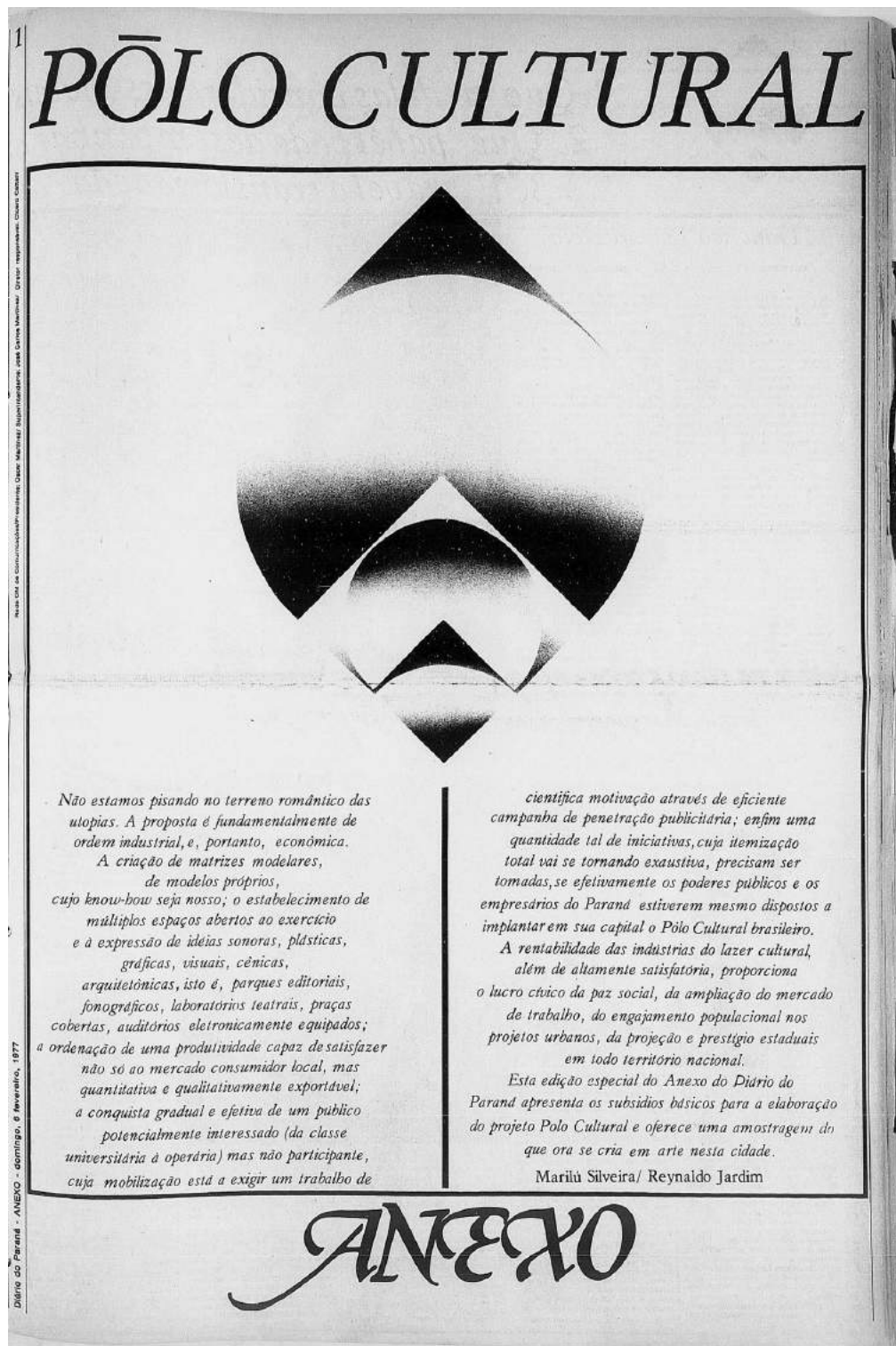


Fig. 1. Anexo: Polo Cultural (capa). *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 6. fev. 1977.

Nessa edição, entre os vários convidados, estava a crítica e historiadora da arte Adalice Araújo⁵². Em um longo artigo, ela traçou um diagnóstico da situação das artes e da cultura na cidade. Escreveu ali sobre o teatro, artes visuais, plásticas, *design*, preservação do patrimônio público, a necessidade da criação de centros de lazer, a falta de investimento, assim como a respeito dos vícios e preconceitos que obstruiriam a criação de uma cidade mais humana. Tópico, este último, que considerava especificidade e condição fundamental para que Curitiba se tornasse também o polo cultural que tanto se desejava. Ao longo do artigo, Adalice Araújo, apontava os limites da estrutura urbana e da organização dos agentes culturais, as “faltas” da cidade em relação a outros centros, mas também os “perigos” que representariam a mera tentativa de imitar os padrões estrangeiros de desenvolvimento, importando também seus problemas.

Adalice Araújo concluía seu texto enumerando possíveis soluções para os problemas da cidade e estratégias a serem adotadas na busca por uma “cidade mais humana”. Com essa ideia de humanização da cidade em mente, ela sugeria, como forma de colocá-la em prática, a continuidade do trabalho iniciado pelo prefeito Jaime Lerner⁵³: reformulação do ambiente e da arquitetura urbana, que deveriam ser transformados em meios vivos de comunicação; criação de áreas verdes, praças, parque e outros espaços de lazer, nos quais a criatividade e as atividades lúdicas seriam estimuladas; respeito ao patrimônio cultural e criação de lugares de preservação deste, como bibliotecas e museus, bem como o incentivo a realização de cursos e seminários nesses espaços; incentivo a dinamização e melhoria da qualidade dos meios de comunicação de massa, como o rádio, a TV e o cinema; efetivação de um processo de programação visual do ambiente urbano, que deveria partir da iniciativa direta da prefeitura, mas também da sensibilização dos empresários “para a importância de manterem departamentos de programação visual”⁵⁴, que através da reformulação da aparência das lojas, prédios e indústrias (com destaque para

⁵² ARAÚJO, Adalice. Humanização urbana. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 6 fev. 1977, p. 10.

⁵³ Empossado prefeito de Curitiba em 1971, comandou uma reestruturação urbana que visava “humanizar a cidade”, trazendo para a gestão o que, segundo o próprio, eram os mais modernos princípios de administração urbana. Promoveu a implantação de parques e outros espaços de lazer, a reformulação do sistema de transporte urbano, assim como outras medidas que visavam a “modernização” da cidade e a transformação desta em “modelo”.

⁵⁴ ARAÚJO, Adalice. Humanização urbana. *Diário do Paraná*. Anexo Curitiba, 6 fev. 1977, p. 11.

a importância do vitrinismo), deveriam criar ambientes mutáveis, dinâmicos, contribuindo “para a educação da população”⁵⁵.

Outro texto, publicado na mesma semana da edição especial, do *Anexo* cuja extensão sugere importância, é o da historiadora Cecília Maria Westphalen. No artigo, a então professora do departamento de História da UFPR, procurava se afastar das leituras lineares que viam nos acontecimentos culturais fenômenos autônomos se sucedendo no tempo, como se cada novo evento superasse o anterior e o tornasse ultrapassado. Westphalen procurava, mais precisamente, vincular a “cultura” a “economia”, isto é, associar o aparecimento de determinadas “obras” ou formas a certas transformações econômicas. Assim, diferentemente da visão de alguém como Dalton Trevisan, por exemplo, que via nos simbolistas paranaenses o signo do atraso e do provincianismo, a historiadora apontava para os mesmos como sujeitos que, “no seu tempo”, representavam a inovação. Uma inovação impulsionada pelo crescimento econômico decorrente do desenvolvimento das fazendas pioneiras beneficiadas pelo Convênio de Taubaté. Tal como as fazendas rasgavam a terra roxa do norte do estado, impulsionando a modernização do estado, diz Westphalen, os simbolistas rasgavam o provincianismo curitibano tornando a literatura paranaense mais universal⁵⁶. Assim, ficava subentendido que uma modernização cultural só era possível a partir de uma modernização da economia.

Valeria ainda citar algumas outras presenças dessa edição especial, que também colaboraram com diagnósticos, com a análise das limitações de Curitiba, de suas possibilidades e desafios, ou com a projeção e reforço de imagens da cidade. Como um texto da Fundação Cultural, fazendo um balanço de seus quatro anos de existência, suas conquistas e o que ainda seria preciso alcançar para a criação de uma infraestrutura cultural digna de uma cidade que se pretendia referência; também uma avaliação de Francisco Alves dos Santos, crítico de cinema, que analisava a emergência de uma nova geração de cineastas e críticos de cinema paranaenses e as possibilidades de aparecimento de uma produção cinematográfica significativa e consistente que, segundo ele, naquele momento, apenas se esboçava, sem conseguir se realizar plenamente; outro texto, sem assinatura, sobre arte ecológica, que apontava para a necessidade de se preocupar com a preservação do meio

⁵⁵ *idem*.

⁵⁶ WESTPHALEN, Cecília Maria. Pólo Cultural: Economia e cultura. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 10 fev. 1977, p. 2-4.

ambiente, tendência nascente, que ganharia força nas gestões municipais subsequentes; João Manoel Simões, poeta e crítico literário português, morando (em 1977) há 20 anos em Curitiba, que buscava pensar as condições para estimular o desenvolvimento da literatura no Estado, elemento fundamental para desenvolvê-la também na cidade; além de toda a publicidade desse número voltada para a temática do projeto, buscando fixar certas imagens da cidade (cidade acolhedora, humana, em acelerado desenvolvimento, etc.).

Leminski (com um texto) e Rettamozo (com dois textos e algumas ilustrações) também contribuíram para essa edição com os diagnósticos/prognósticos mais “experimentais” e menos afeitos ao tom modernizador do suplemento. Misturando fragmentos de texto em que prevalecia a análise sóbria com outros em que faziam uso de linguagens menos comunicativas e legíveis, os dois procuravam, como se verá no próximo tópico deste capítulo, questionar os fundamentos das manifestações comumente associadas à identidade curitibana, que chamavam de provincianismo. Afirmavam a precariedade dessa identidade e a ausência de uma tradição que lhe desse suporte, o que abriria a possibilidade para a experimentação.

O *Anexo* deveria funcionar, de acordo Leminski, como uma oficina de criação, abrindo espaços, repensando a história da cidade, convidando criadores de fora de Curitiba para publicar no suplemento, incitando debates, oferecendo lugar para polêmicas, etc.⁵⁷. Porém, não se tratava apenas de uma busca realizada por meio da produção de conteúdos e difusão de ideias, mas também de uma publicação em que deveria haver um grau de inovação e experimentação, uma vez que não estava em questão simplesmente debater e incentivar a produção de arte, mas de fazer arte no jornal e pensá-lo como força capaz de atuar na cidade, no interior dos meios de arte e fora deles. O papel decisivo assumido por Leminski e Rettamozo parece ter levado o suplemento a se tornar algo mais próximo a outras publicações alternativas daquele momento, com um caráter mais artístico.

Esse desdobramento talvez possibilite pensar as complexas relações entre a constituição de um projeto e as suas tentativas de efetivação. Os mediadores, responsáveis por colocar em prática aquilo que até então estava apenas projetado, inevitavelmente se desviam de um roteiro que, idealizado ou colocado em discurso, não pode ser fielmente correspondido por uma prática, posto que “existe uma brecha entre o dizer e o fazer”⁵⁸ que

⁵⁷ RETTAMOZO, Luiz Carlos. Entrevista concedida a Everton de Oliveira Moraes. Curitiba, 12 jul. 2014.

⁵⁸ ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *Nordestino: a invenção do falo*. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 23.

inventa realidades outras daquelas prescritas pelo discurso. Por mais simpatia que Leminski ou Rettamozo pudessem ter pela proposta modernizadora de Jardim, seus conceitos de arte e de tempo não se torceram a ponto de caber nos pragmatismos que um projeto como o *Pólo Cultural* exigia, constituindo uma disputa velada pelos espaços do suplemento⁵⁹.

Submetido, também, segundo Jardim, às intervenções e limitações impostas pelos “donos do jornal”, o *Anexo* passaria por um processo de desgaste que levaria a seu fim, mas também motivaria a criação de um jornal de cultura independente e alternativo. Um ano após o lançamento da edição especial, Jardim lançaria o jornal *Pólo Cultural*, que surgiu como um desdobramento daquele projeto ao qual o suplemento deu início. A publicação também vinha com a ideia de agregar e divulgar a produção de artistas e críticos locais, propiciando encontros entre eles e o aparecimento de projetos mais organizados. Durou aproximadamente um ano, congregando artistas locais e nacionais, divulgando tendências estrangeiras⁶⁰.

O *Pólo Cultural*, situado temporalmente entre o começo de 1978 e meados de 1979, teve como ponto de partida as supracitadas discussões no caderno *Anexo*, envolvendo os artistas e personalidades locais. Era financiado por Reynaldo Jardim, sendo publicado semanalmente. O hebdomadário alternava entre quatro propostas ao longo do mês (Inventiva, Artes, Arquitetura e Grafia). Uma vez por mês a edição dedicada à experimentação artística (*Pólo Cultural – Inventiva*) era organizada por Leminski.

Na já citada edição especial de 6 de fevereiro de 1977 do *Anexo*, que foi a inspiração e o protótipo para o que, um ano depois, viria a ser o *Pólo Cultural*, Reynaldo Jardim e Marilú Silveira⁶¹ apresentaram a proposta para a cidade:

Não estamos pisando no terreno romântico das utopias. A proposta é fundamentalmente de ordem industrial, e, portanto, econômica. A criação de matrizes modelares, de modelos próprios, cujo know-how seja nosso; o estabelecimento de múltiplos espaços abertos ao exercício e à expressão de ideias sonoras, plásticas, gráficas, visuais, cênicas, arquitetônicas, isto é, parques editoriais, fonográficos, laboratórios teatrais, praças cobertas, auditórios eletronicamente equipados; a ordenação de uma produtividade capaz de satisfazer não só ao mercado consumidor local, mas quantitativa e

⁵⁹ LEMINSKI, Paulo. *Uma carta uma brasa através: cartas a Régis Bonvicino (1976-1981)*. São Paulo: Iluminuras, 1992, p. 59. Carta escrita em abril de 1978.

⁶⁰ RETTAMOZO, Luiz Carlos. Entrevista concedida a Everton de Oliveira Moraes. Curitiba, 12 jul. 2014.

⁶¹ Foi jornalista especializada em cultura e artes em jornais como o *Diário do Paraná* e o *Correio de Notícias*. Esteve ligada a projetos de teatro e ocupou também outros cargos relativos à coordenação de projetos culturais na cidade. Na época, era esposa de Reynaldo Jardim.

qualitativamente exportável; a conquista gradual e efetiva de um público potencialmente interessado (da classe universitária a operária) mas não participante, cuja mobilização esta a exigir um trabalho de científica motivação através de eficiente campanha de penetração publicitária; enfim uma quantidade tal de iniciativas, cuja itemização total vai se tornando exaustiva, precisam ser tomadas, se efetivamente os poderes públicos e os empresários do Paraná estiverem mesmo dispostos a implantarem sua capital o Pólo Cultural brasileiro. A rentabilidade das indústrias do lazer cultural além de altamente satisfatória, proporciona o lucro cívico da paz social, da ampliação do mercado de trabalho, do engajamento populacional nos projetos urbanos, da projeção e prestígio estaduais em todo território nacional. Esta edição especial do Anexo do Diário do Paraná apresenta os subsídios básicos para a elaboração do projeto Pólo Cultural e oferece uma amostragem do que ora se cria em arte nesta cidade.⁶²

Não se tratava, segundo Jardim e Marilú Silveira, de um desejo vago ou de uma utopia, mas de um projeto “de ordem industrial”, a ser executado a partir de medidas precisas e concretas. Depois de justificar a importância de tal proposta, o texto se encerrava afirmando que ali se encontrariam os subsídios para a sua realização. Parecem confirmar isso os supracitados depoimentos das várias autoridades dos setores de gestão da cultura, de figuras expressivas do meio artístico da cidade e, inclusive, do então prefeito, todos comentando o panorama cultural curitibano e apresentando ideias para a concretização do projeto.

A utilização de termos como “lucro cívico”, “paz social”, “ampliação do mercado de trabalho”, “engajamento populacional” não apenas confirmavam o pragmatismo do projeto, mas também lhe dava outro tom, menos artístico e mais oficial, muito próximo aos discursos da prefeitura e de seu projeto urbanístico modernizador. Pouco havia de comum entre as “OF-SIGNAS” (oficinas de produção de signos artísticos inovadores) que Leminski proporia algumas páginas depois e a diplomacia pragmática do texto de Jardim e Silveira.

Se o *Anexo*, trazia um alto grau de experimentação, seria natural imaginar que o *Pólo Cultural*, teria potencial para ser uma versão ainda mais independente, uma vez que estaria livre dos compromissos e limitações que o suplemento de um jornal comercial tinha que enfrentar. O jornal, entretanto, diminuía o espaço da arte e da criação e aumentava o caráter projetual e pragmático. No editorial do primeiro número, Jardim lembrava brevemente a trajetória do projeto que o jornal representava e convidava os produtores e

⁶² JARDIM, Reynaldo; SILVEIRA, Marilú. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 6 fev. 1977, p. 1.

artistas da cidade a enviarem materiais, participar da construção de uma comunidade de criadores:

Em 6 de fevereiro de 1977, o Anexo, caderno do Diário do Paraná, publicava uma edição especial onde se discutia a hipótese da conversão de Curitiba em um Pólo Cultural. Fazia-se, então, um levantamento exaustivo do panorama cultural da cidade a fim de se traçar um diagnóstico capaz de orientar tomadas de decisões mais imediatas.

Agora, decorrido mais de um ano, a possibilidade de se lançar um semanário independente dedicado à divulgação de assuntos artísticos, urbanísticos, literários, filosóficos e científicos, é uma clara demonstração de que se tornou viável dinamizar a vida comunitária de maneira a extrapolar nossas fronteiras estaduais.

Este número 1 é um convite para que todos os envolvidos direta ou indiretamente com a literatura, o pensamento, as artes, as ciências, participem ativamente do trabalho do qual somos apenas um dos elementos. Queremos fazer deste PÓLO CULTURAL a expressão intelectual de toda uma comunidade e não apenas de um grupo.

Por ser apenas um convite instigador vamos dar tempo para que todos possam se manifestar. Lançado este primeiro número, antes de entrarmos na batalha semanal, vamos dar uma trégua pra voltar dia 30, daí pra frente entrando em circulação todas as quintas-feiras.⁶³

Jardim repetia no seu editorial a ideia de que para “extrapolar as fronteiras estaduais” era preciso criar uma comunidade dinâmica de produtores intelectuais e artísticos, capaz de se renovar através do debate e da autocrítica. Tudo se passava então como se, depois de um ano de debates no *Anexo*, já houvesse na cidade o mínimo de “maturidade” para uma nova investida decisiva, a publicação de um periódico independente. Logo abaixo do editorial, Jardim reproduzia novamente as declarações do atual prefeito e do secretário de educação, reiterando o tom oficialesco do documento publicado no ano anterior.

Havia, portanto, uma tensão que perpassava o *Pólo Cultural* entre experimentação artística radical, posta em prática por vários dos artistas convidados a publicar no jornal, e diplomacia estético-política de caráter pragmático, tal como era proposta por Jardim. Essa tensão poderia ser observada, por exemplo, confrontando o texto do editorial com a capa da mesma edição:

⁶³ JARDIM, Reynaldo. Uma idéia em marcha. *Pólo Cultural*. Curitiba, 15. mar. 1978, p. 2.



Fig. 2. Pólo Cultural n. 1 (capa). 15. mar. 1978.

Na capa aparece a figura de um homem velho, provavelmente retirada de um contexto sem relação direta com este no qual ela era “colada”⁶⁴, bem como um conjunto de frases de Roberto Gomes, retirada de um livro lançado no ano anterior (1977), *Crítica da Razão Tupiniquim*⁶⁵, entre elas a seguinte: “é preciso insistir: ser novo é um acidente do original. Original é o que lida com as origens. Não o último no tempo. Eis porque o rótulo de ‘ultrapassado’ é puro equívoco”. Nessa citação ou mesmo no uso da colagem, aparecia uma concepção de tempo muito distinta daquela implicada na diplomacia de Jardim. Se esta última privilegiava uma aliança com o projeto pragmático de modernização (aceleração) dos gestores cidade, na qual a arte/cultura era apenas um dos elementos constituintes (projeto no qual o jornal era, portanto, apenas uma parte), os transbordamentos experimentais do jornal, por outro lado, deixavam ver um tempo mais complexo, que fazia coexistir, tanto no texto quanto no uso da colagem como procedimento, o originário e o inatual, abandonando o desejo de aceleração e ultrapassamento e buscando outras perspectivas.

Pensado para uma sequência do *Anexo*, o *Pólo Cultural* executou uma proposta parecida, ainda que com uma diferença de acentuação: o pragmatismo de Jardim e Marilú Silveira talvez tenha pesado mais no caso do jornal independente. Se a edição de Leminski e a participação decisiva de Rettamozo na montagem do *Anexo* tornava o suplemento algo que, em certos momentos, se aproximava muito da proposta de outras publicações experimentais, como a *Navilouca*⁶⁶ ou a *Qorpo Estranho*⁶⁷, no *Pólo Cultural* havia um caráter menos experimental e mais marcado pelo debate de ideias, pelo tom projetivo, técnico e pragmático, mais próximo ao daquela edição especial do *Anexo* citada acima do que daquilo que o suplemento viria a se tornar.

Apesar de um certo discurso libertário e experimental, o desejo de não ficar “no terreno romântico das utopias” levou Jardim a estabelecer uma série de diálogos e a abrir espaço, no jornal, para profissionais ligados a administração urbana e para nomes que atuavam fora do espectro artístico mais estrito. Assim, arquitetos, funcionários do IPPUC (Instituto de Pesquisa Planejamento Urbano de Curitiba) ou mesmo políticos, publicavam

⁶⁴ Apesar de não conseguir identificar a origem da imagem, uma pesquisa com a ferramenta *Google Images* revela outros usos dessa mesma figura nos Estados Unidos, em contextos não diretamente relacionados à arte ou a qualquer coisa referente ao jornal.

⁶⁵ GOMES, Roberto. *Crítica da razão tupiniquim*. São Paulo: FTD, 1994.

⁶⁶ Revista experimental publicada em 1974, editada por nomes como Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Hélio Oiticica, Waly Salomão, entre outros.

⁶⁷ Revista experimental publicada que teve alguns números publicados entre 1976 e 1982, editada pelos poetas Julio Plaza, Pedro Tavares de Lima e Régis Bonvicino.

artigos ou eram entrevistados em busca de respostas para as questões que envolviam a transformação da cidade em um polo cultural. O que acabava por ter um efeito duplo: dava um tom mais “crível” ao projeto, ao mesmo tempo em que limitava sua capacidade de produzir inovação artística.

Um outro efeito desse pragmatismo de Jardim era, como já foi mencionado, uma certa aproximação em relação ao projeto modernizador que vinha sendo levado a cabo pelas sucessivas gestões da prefeitura de Curitiba desde o início da década de 1970. Tal projeto envolvia não apenas um investimento em industrialização e transformação do equipamento urbano básico, mas também uma “humanização” da cidade, com melhoria da qualidade de vida, aumento dos espaços de lazer, de produção e divulgação cultural. Considerado vanguardista em termos de planejamento urbano, a intenção era transformar Curitiba em uma metrópole moderna e desenvolvida, sem abdicar da ordem e da tranquilidade que eram associadas a ela, uma “cidade modelo”. Se o projeto de Jardim encontrava ressonância naquele que vinha sendo implementado pela prefeitura, era porque, em certa medida, sua concepção de cultura e sua diplomacia tendiam a uma mesma visão modernizante.

Portanto, se haviam afinidades entre estes artistas e intelectuais que participaram da construção das publicações, havia também divergências e conflitos, que não necessariamente se resolviam, e que eram acolhidas e compunham os processos de criação e montagem tanto no suplemento quanto do jornal alternativo. Em uma carta enviada a Régis Bonvicino em 1978, Leminski revela algo dessa sua divergência em relação aos rumos tomados pelo *Pólo Cultural*:

POLO continua sua vida medíocre (Jardim decepcionou)... não é o que podia ser: um troço radical, aberto mas crítico corrosivo cáustico VIVO!!! é uma papa de coisas daqui e dali média psd (e o lsd?) mas sempre dá pra publicar uns troços e manter acesa a chama.⁶⁸

Leminski relatava a Bonvicino a decepção diante da “mediocridade” do resultado efetivo do jornal. O poeta desejava uma publicação que seria como que o produto de um processo de montagem, com toda a sua radicalidade, causticidade e criticidade, com sua capacidade de reunir numa só imagem aquilo que parecia, a princípio, sem ligação,

⁶⁸ LEMINSKI, Paulo. *Uma carta uma brasa através: cartas a Régis Bonvicino (1976-1981)*. São Paulo: Iluminuras, 1992, p. 59. Carta escrita em abril de 1978.

articulando diferentes tempos e espaços para criar uma imagem crítica de alta densidade. O *Pólo Cultural* de Jardim, no entanto, segundo ele, não fazia mais do que juntar uma “papa” de “coisas médias” e “redundâncias”, muito aquém do potencial que ele acreditava que o jornal poderia ter. Apesar da rapidez da crítica do poeta, é possível imaginar que Leminski estivesse se referindo não apenas a uma suposta baixa qualidade da produção artística ali presente, mas sobretudo às ambições pragmáticas do jornal.

Não se trata de afirmar aqui que este pensamento voltado para o desenvolvimento e para a aceleração estivesse de todo ausente na produção de Leminski e Rettamozo, fato que, no mínimo, dificultaria muito a adesão de ambos ao empreendimento de Jardim. O que importa ressaltar aqui, mais precisamente, são as tendências que orientavam os modos de se conduzir frente a este empreendimento: uma mais voltada para a aceleração e a modernização, outra para a circulação dos afetos.

De um lado, o projeto tinha uma dimensão mais pragmática, se aproximava e funcionava como uma espécie de continuidade em relação ao impulso modernizante orquestrado pela prefeitura. Por outro lado, havia também uma dimensão mais artística desse projeto, mais voltada para a difusão de ideias, para a derrubada de fronteiras e preconceitos, para a tentativa de estabelecer diálogos entre os diversos tipos de produção cultural e a tentativa de questionar o imaginário identitário associado à cidade, abrindo espaço para a criação de uma nova imaginação.

Havia, portanto, uma constante tensão que mantinha o projeto relativamente aberto, não definido na opção por uma ou outra direção. Apesar de sua efetuação não corresponder ao que Leminski desejava, o *Pólo Cultural* ainda era um espaço no qual era possível experimentar e “manter a chama acesa”. Talvez pela consciência de que esse espaço do jornal, e especialmente um jornal alternativo, era um território de disputas, tensões, nunca definido de uma vez por todas. E de que ainda era possível transformar o polo cultural em uma verdadeira central elétrica⁶⁹.

⁶⁹ A ideia de “central elétrica” remete aqui a forma como Leminski se apropria do modo pelo qual Maiakovski pensa a circulação do livro e o pensamento intelectual na sociedade: estes, mais do que comunicar e produzir mensagens claras, deveriam funcionar como centrais elétricas, produzindo mensagens com alta tensão inovadora que, apesar de difíceis e pouco palatáveis a uma primeira leitura, seriam aos poucos incorporada ao domínio comum por toda uma série de diluidores, que atuariam como uma espécie de mediadores entre o grande público e os pensadores de vanguarda. LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. 2ª edição ampliada. São Paulo: Unicamp, 2012.

Essa tensão torna possível analisar de dois modos o êxito ou o fracasso do acontecimento *Pólo Cultural*: para aqueles que esperavam e projetavam o desenvolvimento cultural da cidade, o que houve foi um relativo fracasso, já que grande parte dos artistas que circulavam por aquelas páginas, Rettamozo incluso, não conseguiu grande projeção nacional posterior, e aqueles que conseguiram, caso de Leminski na poesia ou de Eliane Prolik⁷⁰ nas artes plásticas, foram as exceções que confirmaram a regra. Mesmo em âmbito local poucas trajetórias artísticas tiveram prosseguimento com a mesma densidade. Para aqueles mais ligados ao âmbito dos afetos, por outro lado, a resposta se tornaria mais ambígua, a ponto de se tornar muito mais difícil falar de sucesso ou fracasso. Levando em conta que, desse ponto de vista, não estava em questão realizar grandes transformações sociais ou culturais, talvez fosse possível enxergar um saldo positivo nas publicações e no conjunto das produções que surgiram ao seu redor, nos diálogos com artistas de outras partes do país, nas experiências radicais, além do acontecimento em si e de sua materialidade legada ao futuro.

1.2 UMA *LYNGOAJEM NUOVA*

Em fevereiro de 1977, na já citada edição especial do *Anexo*, Leminski elaborava um diagnóstico da situação das artes e da cultura em Curitiba, bem como traçava um breve prognóstico a ser seguido se se quisesse modificá-la:

Uma análise. Uma retrospectiva. Ou uma profecia. Tudo Junto. Que fazer para transformar Curitiba num polo cultural em matéria literária? CURITIBA PARANÁ BRASIL. Paroquialismo. Regionalismo. Ensimesmamento. Universo concentracionário. Desses males de que padece toda cultura provinciana, Curitiba padece. Esse ar abafado e esse sufocamento não convêm a um polo cultural. O horizonte mental corre o perigo de ir da praça Osório à Santos Andrade. O Brasil — como sabe todo mundo que já viajou de ônibus — é um mato pontilhado de cidades. A gente sai de São Paulo, viaja horas

⁷⁰ Eliane Prolik (Curitiba PR 1960). Escultora. Produz inicialmente desenhos e gravuras, passando a realizar obras tridimensionais a partir de 1986. Paralelamente às esculturas de filiação neoconcreta, cria peças em cobre, que podem ter a forma de vasos, contidos um dentro de outro, ou pêndulos, ou ainda objetos que fazem alusão a formas geométricas. Emprega formas curvas, volumes ocos, aparentemente flexíveis e sem peso, que estão em permanente tensão ou em delicado equilíbrio. Nas peças produzidas em cobre, explora a superfície que preserva os gestos do trabalho de moldagem.

vendo verde e — de repente — chega em Curitiba. Ou em Londrina. Ou em qualquer outro burgo, com pitoresco nome tupi. É natural que em qualquer um deles gere-se aquilo que em biologia se chama de "ecossistema", um universo fechado, cultuando seus valores, cultivando seus gostos e tendências, fetichizando suas coisas. A-criticamente. Mitologicamente. Como dizem os americanos: "right or wrong, my country". A província se compraz em seu provincianismo. Ah, as figuras típicas... Maria do Cavaquinho, Maria Bueno, o Esmaga, Aparício Perna-Torta... Que rico universo humano para construir uma sólida obra ficcional. Os lugares típicos... O Buraco do Tatu, o Cachorro Quente, a Otilia, a Velha Adega... Basta colocar as figuras típicas nos lugares típicos e teremos uma literatura muito típica, a curitibana, talvez. Em Belo Horizonte, em Goiânia, em Londrina, em Maceió, estão fazendo a mesma coisa. Esse paroquialismo figurativo conduz a outro paroquialismo mais grave: o paroquialismo do ofício. A especialização. A altíssima definição, que atinge sua saturação e se esteriliza. Num universo de discurso fechado, os criadores tendem a se congelar em suas atitudes e atividades. Uma vez escritor, sempre escritor. Contistas devem se dedicar a escrever contos sem se meter no trabalho dos cartunistas. Artistas plásticos não compõem: isso é trabalho para o pessoal da música popular. Esse confinamento pode ser rompido ou por forças vindas de fora ou por estratégias de criação assumidas aqui dentro mesmo. As forças de fora são as influências. A atualização, para não fazer o já-feito. Os contatos com criadores de outras tabas. E, na melhor das hipóteses, um olho no estrangeiro. Ler Inglês, ajuda muito. As estratégias de criação referem-se ao relacionamento entre muitos códigos, o rompimento da casca do ovo da especialização. É urgente colocar em presença e em contato, em atrito e comunicação, criadores de diversas áreas, intercambiando experiências, trocando informações, influenciando-se. Grupos de artistas da mesma arte tendem a se paroquializar. E a verdadeira criação só ocorre nas esferas menos definidas, onde as fronteiras estão embaralhadas, onde duas (ou mais) artes conversam.⁷¹

Ao nomear provincianismo e paroquialismo os males que afetavam a produção cultural da cidade, Leminski problematizava o apego à ideia de uma identidade inerente ao "local", apontando para este apego como uma das bases do fechamento da cidade para a contingência e para o "novo". Não era a primeira vez que esse diagnóstico era proferido. Não foram poucas vezes, desde o primeiro impulso modernizador, na virada do século XIX para o XX, que os discursos modernizantes se constituíram tomando como objetos a denúncia do provincianismo curitibano. Pois se havia, é certo, um discurso que elogiava Curitiba pelo clima harmonioso que marcava sua história, havia também outro, que a desqualificava por seu anacronismo incurável. Das crônicas anônimas dos jornais da *belle*

⁷¹ LEMINSKI, Paulo. Da Praça Osório à Santos Andrade (Curitiba ou a Necessidade da Inquietação). *Diário do Paraná*. Anexo Curitiba, 6 fev. 1977, p. 22.

époque curitibana até os escritos inflamados de Dalton Trevisan na década de 1940⁷², toda uma série de vozes não cessou de denunciar a cidade “cárcere”, com esse “ar abafado e esse sufocamento” que lhe seria característico, reivindicando atualização. No entanto, não se tratava, no caso de Leminski (bem como no de Rettamozo e do grupo que os cercava), de se situar em continuidade com esse discurso modernizante. Isso porque estava em jogo outra forma de lidar com a distinção entre os espaços (dentro, fora, entre) e não a vontade de superar um suposto atraso. O que o poeta pretendia, sobretudo, era articular uma crítica ao “paroquialismo de ofício”, isto é, o comunizarismo artístico que criava fronteiras que impendiam o contato entre diferentes “códigos”. Para Leminski, era a partir desse contato que se poderia produzir uma outra historicidade, menos linear e mais aberta a invenção.

Em uma entrevista de 1978 Leminski afirmava que Curitiba era uma “cidade em que a sexualidade, o *Eros* da vida, é reprimido”⁷³. Isso porque o imaginário do trabalho e a moral da disciplina, da contenção e da moderação, exerceriam uma forte pressão sobre os habitantes da cidade. Era o que ele chamava de “mística do trabalho”, que constituiria um dos traços mais fortes do discurso modernizador. Essa mística seria responsável por uma tentativa de controlar e reprimir as forças criativas da vida, da indeterminação e do acaso:

E *Eros* coincide com a criatividade. Então, a repressão de *Eros* é a repressão da criatividade. Não criamos nada no setor primário e secundário, ou seja, nem agricultura e nem indústria. Curitiba é, portanto, uma cidade de administração e tabelionatos, onde se vive a plenitude do determinismo econômico da classe média. Segundo: em Curitiba (como em todo o Paraná) existe o que se pode entender como a “mística do trabalho”, herança equivocada dos imigrantes alemães, italianos e polacos, empenhados em se convencer de que o trabalho dignifica a vida. Uma ideia certamente criada por aqueles que se consideravam irremediavelmente “por baixo”, na escala social.⁷⁴

Ainda que a imagem desenhada pelo poeta de uma Curitiba sem *Eros*, que seria repetida em outros textos e poemas, talvez pudesse parecer corroborar a ideia, tão cara a

⁷² Refiro-me aqui a seus textos publicados na revista *Joaquim*, periódico de crítica cultural, que circulou entre 1946-1948.

⁷³ LEMINSKI, Paulo. Diálogo (Entrevista realizada por Almir Feijó, revista Quem, 1978, Curitiba). In: LEMINSKI, Paulo. *Paulo Leminski*. Seleção e organização de Paulo Leminski. Curitiba: UFPR, 1994, p. 9-32. (Série paranaenses; n.2).

⁷⁴ *idem*.

boa parte da historiografia sobre a cidade, de um curitibano moderado e ordeiro⁷⁵, essa imagem provocava, ela própria, uma certa subversão. É que ela não era usada pelo poeta para afirmar o ideal do destino “moderado” dos curitibanos, mas para criticar essa mística. Na sua fala, ela era descrita como uma herança e um fardo histórico, não como destino imutável. Em suma, Leminski historicizava o provincianismo que denunciava. Assumindo a defesa da criatividade, do *Eros*, associava a “mítica do trabalho” ao ressentimento e, por isso, a afirmava “equivocada”, fundada sobre um sentimento de inferioridade, ele mesmo produto de uma aceitação tácita da hierarquização da realidade.

Tudo se passava, então, como se essas fortes e densas amarras histórico-culturais, camadas sucessivamente acumuladas de auto-repressão, impedissem as potências de se atualizar em acontecimentos e experiências. Era como se houvesse um “medo “burguês”, para usar as palavras de Rettamozo, que impediria que a cidade se abrisse para outros afetos. O curitibano seria “o cara que se guarda para um futuro que nunca virá”⁷⁶, receoso do contato com o que vinha de fora. Sem perspectivas e com horizontes limitados, sobrava “sempre o meia-boca”.⁷⁷ Haveria na cidade, muita “gente transformando instrumentos de pensar em forma de não ter mais que pensar”⁷⁸, não mudar.

No mesmo período, em uma de suas cartas-poema a Regis Bonvicino, Leminski aludia ao que considerava um elemento decisivo para compreender a questão do confinamento e do provincianismo, a ausência de pensamento crítico na cidade:

(...) v. sofre de excesso de policiamento aí
 décio pra cá /Haroldo pra lá
 risério acha/ waly disse
 eu sofro do mal contrário
 ainda bem que tenho um amigo como você
 meu irmão mais moço
 tenho kremer ivo vítola mirandinha &
 mas são amigos a-críticos

⁷⁵ Historicamente, uma série de discursos tem buscado construir um curitibano típico: um sujeito contido, diferente dos outros brasileiros, aqueles “da folia, do partido alto, do afoxé”, do país lascivo, libidinoso, tosco e viril. Esse curitibano, de alma “polaco-européia”, prefere a luz das avenidas à escuridão dos becos, a contemplação das artes nobres às festanças carnavalescas, a suavidade da música clássica à algazarra provocada pelas músicas populares. FABRIS, Valério. Nos becos, nos bares: em casa. In: *Memória urbana de Curitiba*. IPPUC: Curitiba, 1992.

⁷⁶ RETTAMOZO, Luiz Carlos; PADRELLA, Nelson. A engenharia das emoções vagabundas. *Panorama*. Curitiba, 2. jul. 1980, p. 45.

⁷⁷ *idem*.

⁷⁸ LEMINSKI, Paulo. Epístola aos irmãos baianos em São Paulo. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 25 ago. 1977, p. 2.

tudo q eu faço de modo geral
 eles acham genial
 mas não é bem assim
 já fiz muita coisa menor/ pequena / auto-complacente
 agora quero ir para os cumes
 para os picos
 e para os piques (...).⁷⁹

O perigo de não haver crítica era justamente a queda em uma “auto complacência”, no provincianismo, em algo que não ultrapassaria os limites da própria cidade e não permitiria aquela experiência fundamental que, para ele, consistia em questionar a si mesmo. E para esse questionamento era preciso criar uma espécie de “central elétrica”⁸⁰ do pensamento e da criação artística, isto é, um circuito de produção e debate cultural capaz de distribuir, de fazer circular pela cidade uma “alta tensão inovadora”⁸¹. A metáfora da energia é significativa, pois mais do que imitar modelos vindos de fora, estava em questão criar as condições para um ambiente cultural dinâmico, em que nada permanecesse estático durante muito tempo, em que os trabalhos intelectuais e artísticos fossem submetidos à constante crítica e, no limite, que essa multiplicidade da produção alcançasse certo grau de “eficácia” e de força para provocar verdadeiros “choques” na mentalidade provinciana.

Leminski abandonava a oposição entre interior (Curitiba) e exterior para adotar uma “dialética do interior e do exterior”⁸². Ao invés de tomar estas duas dimensões espaciais como opostas, pensou-as como coextensivas: o fora e o dentro sendo menos territórios específicos do que forças que coexistiriam na constituição dos acontecimentos e sujeitos. Assim, se ainda subsistia uma diferenciação entre interior e exterior, esta dizia respeito mais ao medo de não se acomodar em uma interioridade identitária acrítica e abrir-se para o que acontece no mundo, do que em uma oposição topográfica. Não se tratava de um “lá” diferente de um “aqui” ou de imitar outras cidades, mas de criar as condições para que as forças de criação entrassem e circulassem em Curitiba. Pois, segundo o poeta, essas forças encontrariam obstáculos na cidade e apenas o trabalho sistemático de crítica, debate e multiplicação dos espaços de invenção poderiam superá-los, como comenta Leminski na continuação do mesmo texto para a edição especial do *Anexo*:

⁷⁹ LEMINSKI, Paulo. *Uma carta, uma brasa, através*: cartas a Regis Bonvicino. São Paulo: Iluminuras, 1992. p. 127.

⁸⁰ LEMINSKI, Paulo. Central elétrica: projeto para um texto em progresso. In: *Polo Cultural*. Curitiba, 1978.

⁸¹ LEMINSKI, Paulo. Central elétrica: projeto para um texto em progresso. In: *Polo Cultural*. Curitiba, 1978.

⁸² BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo, Martins Fontes, 1993, p. 215-232.

UMA LINGOAJEM NUOVA p/ q ctba se transforme num polo kultural em matéria lyterária, serya nescessário contar cum um nº bom de excriptores c/ capacidade de transformar, de hinovar, mudar, e influenciar. p/ q ctba se transreforme num polo kultural, precisa se libertar dakela noção de que o lokal é o universal. que se chega ao universal através da adesão ao lokal. p/ q ctba se transroforme, precisa reinventar o komeço. em todo processo de komunicação, não pode faltar um pólo emissor da mensagem e um pólo receptor: p/ q ctba se transforme num pólo kultural, ela tem que se transformar em polo emissor, produtor de mensagens inovadoras, com força de influência fora. que muitos influenciarem, no sentido da mudança. o dia q um kuritibano influenciar, da mudança, da inovação e da criatividade, criadores de fora: quando? komo konsegui-lo? uma proposta/oferta: a criação/implantação de OFISIGNAS, centros onde criadores de várias áreas interkambiem experiências (agências de publicidade fazem exatamente isso: por que será que qualquer anúncio é melhor que qualquer poema?) nessas OFISIGNAS, surgiriam criadores/escritores já criando em termos de fotografia, desenho, artefinal, som, etc. falo de uma Kurityba POLO KULTURAL em matéria literária. isto é um ensaio de ficção-científica.⁸³

Nessa parte final do texto, Leminski adota uma outra forma de escrita, abandonando o português formal e se utilizando da *LYNGOAJEM NUOVA*, uma espécie de dialeto gráfico inventado e introduzido na cidade por Reynaldo Jardim⁸⁴. Ao passar do diagnóstico às proposições, o poeta mudava também a forma de sua escrita, como se incorporasse no próprio texto crítico a experimentação que sugeria. O texto de crítica e o poema/literatura entravam em uma zona de indiscernibilidade, isto é, o primeiro assumia as características dos segundos, borrando as fronteiras entre um e outro. Desse modo, a escrita performatizava a “reinvenção” que sugeria. Muito diferente da atitude de Dalton Trevisan na década de 1940, para quem interessava apenas o sepultamento do passado, o gesto de “exorcizar a sua sombra”⁸⁵, Leminski preconizava o “intercâmbio”, não apenas entre criadores no presente, mas também com experiências bloqueadas do passado local, capazes de desatualizar o atual e permitir respirar em meio ao clima de medo e de sufoco que preponderava, possibilitando se sintonizar com o xamanismo das tribos Xetá que habitavam

⁸³ LEMINSKI, Paulo. Da Praça Osório à Santos Andrade (Curitiba ou a Necessidade da Inquietação). *Diário do Paraná*, Curitiba, 6 fev. 1977. Anexo, p. 22.

⁸⁴ A afirmação se encontra em: SILVEIRA, Marilú. Coluna A. *Diário do Paraná*, Curitiba, 7 jan. 1977. Anexo, p. 1. Também é possível encontrar referência a isso em um artigo do jornalista Aramis Millarch. MILLARCH, Aramis. Uma força para o Beijo ficar mais brasileiro. In: *Tabloide digital*. Disponível em: <http://www.millarch.org/artigo/uma-forca-para-o-beijo-ficar-mais-brasileiro>. Acessado em 4 mai. 2015. Originalmente publicado em: *Estado do Paraná*. Almanaque, 16. mai. 1990, p. 3.

⁸⁵ TREVISAN, Dalton. In: MOREIRA, Caio Ricardo Bona. O sequestro do simbolismo na Revista Joaquim: o grito do vampiro contra o sussurro do nefelibata. In: *Revista Crítica Cultural*, volume 3, número 1 jan./jun. 2008.

a região⁸⁶, com o simbolismo anárquico de Dario Velozzo⁸⁷ ou com a violência da escravidão e a presença de uma herança cultural negra, que alguns afirmavam não fazer parte da história da cidade⁸⁸. O poeta praticava, desse modo, um re-invenção.

Essa escrita experimental era a expressão de uma outra experiência do tempo, menos projetiva e mais performativa que, mesmo que se soubesse incapaz de transformar os modos dominantes da historicidade contemporânea, pretendia tensioná-los ao máximo. Gesto que traduzia não apenas uma posição pessoal de Leminski, mas também a postura adotada pelo *Anexo* ou, ao menos, por alguns de seus editores e boa parte dos seus colaboradores. Se o suplemento se propunha a assumir o papel de voz crítica e incentivadora da produção intelectual e artística experimental, essa voz não assumia um tom distanciado e asséptico, mas primava pelo exercício da experimentação que buscava suscitar. Longe do formato de editoração dos outros cadernos do jornal, o *Anexo* trazia colagens, variação de fontes, irregularidade nos formatos e tamanhos das caixas, palimpsestos, cartuns, quadrinhos, poemas concretos, entre outras formas não usuais na diagramação da imprensa “séria” ou da “grande imprensa”. Leminski nomeava intersemiótica essa hibridação de formas, e esta dizia respeito não apenas a um modo de trabalhar as linguagens, mas também a uma forma de vida e a um modo de experimentar o tempo.

Diferente do passado harmonioso da história oficial da cidade ou das queixas a respeito da desatualidade curitibana, que redundavam em uma historicidade esvaziada e homogeneizante, Leminski pensava a historicidade da cidade como produto precário de uma multiplicidade de formas (de vida, de arte, de tempo, etc.), ainda que conformada por forças (“mística do trabalho”) que bloqueavam a experiência dessa multiplicidade. O *Anexo* praticava uma experiência dessas formas bloqueadas que habitavam os interstícios do presente e, ainda que tal experiência não tenha superado esses bloqueios, como queria Jardim, ela não deveria ser analisada apenas por esse viés que lhe decreta o “fracasso”.

A proposta leminskiana para a publicação, que, como já se disse, estava muito próxima de outros jornais alternativos daquele momento, era a de realizar trabalho

⁸⁶ LEMINSKI, Paulo. Pajé. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 7 jan. 1977. p. 6.

⁸⁷ LEMINSKI, Paulo. Significado do Símbolo. *Pólo Cultural*. 7 Set. 1978.

⁸⁸ Professor de História e escritor curitibano, muito conhecido localmente por seu anticlericalismo, sua defesa do socialismo (alguns o definem como anarquista) e seus estudos sobre ocultismo. Foi um intelectual ativo e participante frequente dos debates que envolviam as questões públicas na Curitiba do começo do século XX.

sistemático sobre a linguagem escrita e sobre outras formas de expressão, buscando produzir mensagens eficazes e inovadoras. Eficazes porque o produtor deveria estar consciente dos efeitos de linguagem que pretendia obter, bem como de alguns recursos e limites históricos que sua sintaxe lhe oferecia. Inovadoras porque não deveriam ficar restritas a tarefa da comunicação, da transmissão de significados, mas da produção de significações.

As “OFISIGNAS”⁸⁹, portanto, seriam modos possíveis de sua “central elétrica. O próprio suplemento *Anexo* (ou, posteriormente, o *Polo Cultural*), poderia ser entendido como uma oficina de produção de mensagens inovadoras, não pautadas apenas pela necessidade banal da comunicação cotidiana ou pelo didatismo dos artistas “engajados”. Interessava por em relação produtores culturais. Estimular produções conjuntas, debates, hibridações. Intensificar caráter inventivo e experimental que a ideia de oficina suscitava e o aprendizado em conjunto no âmbito do comum.

Se a cidade narrada por Leminski parecia carregar o fardo de uma tradição que oprimia o presente e criava obstáculos para a invenção do futuro, a leitura de Curitiba (e, de modo mais amplo, do Paraná) feita por Rettamozo, na mesma edição especial do *Anexo*, seguia o mesmo caminho. Vindo de Porto Alegre, com um repertório distinto daquele de Leminski, que falava do provincianismo com uma intimidade que lhe permite lê-lo como fato, o artista gaúcho apresentava sua leitura histórica com um olhar estrangeiro, como quem listava eventos para tentar analisá-los em conjunto. Rettamozo partia de algumas manifestações concretas da arte contemporânea para traçar um panorama mais amplo:

Em torno do Guido Viaro se forma a primeira manifestação de arte contemporânea do Paraná. A procura dos nossos padrões, a pesquisa de novos cânones determinam o surgimento do Centro de Gravura. Uma tentativa de abertura popular através de múltiplos e da obra seriada. Loyo Pérísio, Nilo Previdi, Alcy Xavier, Violeta Franco. Esmeraldo Blasi dentre outros. Os anos cinquenta estão férteis. A volta do Ennio Marques ao Paraná em 55 torna-se marcante pela fundação da Galeria Cocaco responsável anos depois pelo movimento de Renovação. Marco definitivo quanto à discriminação sofrida pelos artistas de vanguarda no XIV Salão Paranaense. — Estava instituída a vanguarda no Paraná. Alguns nomes determinam a partir daí todo o compromisso com o novo e sua relação com as Belas Artes se tornam estreitas. Um fio de segurança em relação a arte

⁸⁹ Aqui Leminski faz uma brincadeira também com as palavras *ofício* e *signo*, remetendo a um personagem conceitual importante para a geração da qual faz parte, isto é, algo como a ideia de “profissional do signo”, um criador especialista na manipulação de signos.

oficial. A vanguarda mudando conceitos de temática ainda tem seu compromisso com a "beleza". O movimento então é simpático e se torna definição durante os anos que se seguem. O Salão Paranaense adota os novos critérios. O novo passa a ser o belo. Os nomes: Paulo Garfunkel, Thomas Wart Isteiner, Ennio Marques Ferreira, Fernando Velloso, Breszinski, Calderari, etc.⁹⁰

O artista partia daquilo que considerava a primeira manifestação de arte contemporânea no Paraná, a produção de Guido Viaro, para então descrever uma trajetória tímida e titubeante, que se recusava a soltar o "fio de segurança em relação à arte oficial" ou o compromisso com a ideia de beleza. Como se os artistas tivessem se aberto para as novas e desorientadoras experiências contemporâneas, mas se recusassem a abandonar algumas de suas antigas referências que lhes permitiam organizar seu mundo. Em suma, não se havia ainda rompido com padrões "médios" e medrosos de julgamento e de produção. Era esse sentimento que impediria o "curitibano" de se arriscar e experimentar outras formas de viver e produzir. E o grande responsável por isso seria o "medo" de perder as [supostas] raízes conquistadas por anos de trabalho"⁹¹, o qual segundo Rettamozo, era uma "característica da classe média [paranaense] que não pouparia nem mesmo os artistas.

Na sequência do texto, no entanto, Rettamozo falava da década na qual escrevia como o momento de ruptura, de transformação, no qual a arte curitibana/paranaense já não conseguia mais manter seu fechamento:

A renovação proposta atinge toda uma geração que estava ali insatisfeita à espera de uma chance para mostrar novas propostas e dar continuidade ao movimento de Arte Contemporânea do Paraná. No final dos anos 60 uma grande explosão. A arte vai entrar em 70 como nunca esteve. As manifestações de vanguarda de todo o mundo já alegram fácil como notícia. A província esta aberta. A Influência externa nítida, coisa que não acontecia anos antes. A aldeia global a disposição. Os objetos assumem o lugar da escultura e os "objetos caboclos" de Breszinski são um escândalo. O novo começava a abandonar o belo. Olney Silveira Negrão, traz o saravá pra dentro da sala. Começam as Semanas de Arte Moderna, homenagem ao movimento de 22. Nova postura. Nova situação de mercado. Novos recusados do salão. Os novos donos das artes e do mercado emergente ou definido há bem pouco tempo não tem interesse que a arte sofra a desmoralização. As dúvidas e os medos afloram.⁹²

⁹⁰ RETTAMOZO, Luiz Carlos. Fecher-abrir-fechar ou "quando o guaraná for Coca-cola". Anexo. *Diário do Paraná*, Curitiba, 6. fev. 1977, p. 24.

⁹¹ *idem*.

⁹² *idem*.

Nesse texto repleto de informações, sem nenhuma preocupação didática, Rettamozo descrevia uma “explosão” e seus efeitos. Segundo ele, com o processo de modernização desenvolvimentista (que vinha sendo levado a cabo pela ditadura militar, de modo autoritário), a difusão dos meios de comunicação de massa no país e o acelerado processo de interconexão dos diversos pontos do planeta, a cidade perdia suas barreiras, sendo forçada a conviver com a alteridade global e rever seus projetos de autonomia. O interior estaria desprotegido e “a influência externa” era inevitável. Em contrapartida, a aldeia global estaria à disposição, isto é, recursos estéticos de toda parte estariam, a partir de então, disponíveis para a apropriação e livre uso. Cabe notar aqui, entretanto, que se Rettamozo afirmava que o impacto responsável pela abertura vinha de fora, ele também dizia que já havia, na cidade, uma geração insatisfeita e que desejava inovações. Assim, ele reafirmava a participação dos artistas como mediadores e não apenas como receptores passivos ou meros “influenciados”.

Apesar dessa abertura, entretanto, o texto de Rettamozo não saía em nenhum momento da narrativa cronológica. O acontecimento dessa abertura está listado ao lado dos outros, sem que qualquer recurso textual viesse indicar a ruptura, como no caso do texto de Leminski citado acima. As duas últimas frases do texto pareciam confirmar essa impressão de que não houve uma verdadeira descontinuidade: “novos donos” ocupariam agora os antigos locais de poder, com “novas posturas”, mas ainda desejando a moralização das artes. O medo aflorava novamente. Mesmo aberta, a cidade continuava sufocante.

E se Rettamozo via a arte da cidade dominada pelo medo, é importante saber de que, afinal, tinham medo os artistas locais se se quiser compreender no que consiste essa transformação narrada por ele. Analisando textos e entrevistas da época, pode-se esboçar uma resposta: medo de perder os poucos espaços institucionais que existiam em Curitiba, mas também de perder as certezas, os sentidos, bem como a ideia de “belo” que dava sustentação a tudo isso.

Se, por um lado, Rettamozo não deixava de reconhecer que o “novo começava a abandonar o belo”⁹³ e que artistas com propostas inovadoras começavam a aparecer, também afirmava que “quem não está ou esteve ligado ao oficialismo”⁹⁴ de Curitiba acabava

⁹³ RETTAMOZO, Luiz Carlos. Fecher-abrir-fechar ou “quando o guaraná for Coca-cola”. *Diário do Paraná*. Anexo Curitiba, 6 fev. 1977, p. 24.

⁹⁴ RETTAMOZO, Luiz Carlos. Rettamozo: a beleza é a bruxa do verdadeiro artista. *Curitiba Shoooping*, Curitiba, 7-13 fev. de 1982. s/p.

por ser “esquecido”⁹⁵ ou “citado com adjetivos enfadonhos”⁹⁶, sendo reduzido a uma caricatura. Apesar de ter conseguido um certo reconhecimento local, não deixava de lembrar da dificuldade de viabilizar verbas para expor fora da cidade, como quando foi aceito na Bienal de São Paulo em 1977 e se viu sem recursos para efetuar a totalidade de sua proposta, ou das “espinafradas” que recebia de parte da crítica⁹⁷. O diagnóstico, enfim, era o de que a cidade se abria, mas ainda não tinha conseguido se livrar do apego a “cultura local”⁹⁸, “ali onde se enterra todo o talento sugado de pessoas (daqui ou de fora) que furam o cerco da medianidade”⁹⁹. Era o apego de uma classe média à ideia de beleza, esta mesma que Rettamozo afirmava ser “a bruxa do verdadeiro artista”¹⁰⁰. Pois, como explica Rettamozo, eram relações de poder que estão em jogo nessa ideia de beleza:

Durante séculos, a arte, este tipo de magia negra do racionalismo, assim como a religião, procurou todas as maneiras fáceis de fazer o homem sublimar o seu potencial de fera. Inventou semelhantes, como deuses (junto com a religião), anjinhos, raças superiores, rostos e corpos perfeitos, etc. Tudo isso para deixar o bicho quietinho, ali, dormindo. Então, a beleza teve durante muito tempo esse papel: deixar o bicho quietinho, ali, admirando as maravilhas que ele mesmo poderia fazer (através das mãos do artista). E isso interessava a quem? E isso interessava a quem? Aos poderosos, que viam na arte toda essa beleza? Ah, esse potencial incrível de aumentar a pretensão cristã do homem de ser imagem e semelhança dos deuses.¹⁰¹

O belo, portanto, longe de ser uma edificante somatória de virtudes, só se constituiria através da violência. Em primeiro lugar, violência do homem contra si mesmo, contra sua parte animal; em segundo lugar, dos “poderosos” contra aqueles que eram barrados da possibilidade de exercer poder. É possível pensar, portanto, que o medo no qual Rettamozo insistia, para se referir à arte produzida em Curitiba, fosse o medo do novo e de toda a perda de controle, de poder, de sentido, que a emergência do desconhecido poderia provocar¹⁰².

⁹⁵ *idem.*

⁹⁶ *idem.*

⁹⁷ RETTAMOZO, Luiz Carlos. Bienal. Anexo. Diário do Paraná. Curitiba, 16 jul. 1977, p. 3.

⁹⁸ RETTAMOZO, Luiz Carlos. Rettamozo: a beleza é a bruxa do verdadeiro artista. *Curitiba Shooping*, Curitiba, 7-13 fev. de 1982. s/p.

⁹⁹ *idem.*

¹⁰⁰ *idem.*

¹⁰¹ *idem.*

¹⁰² RETTAMOZO, Luiz Carlos. Entrevista concedida a Everton de Oliveira Moraes. Curitiba, 12 jul. 2014.

Comentando sobre a necessidade de evitar tanto a imitação de modelos estrangeiros quanto a crença na autonomia artística, Rettamozo abordava o objetivo do suplemento e reforçava a ligação entre as ideias consagradas de beleza e os poderes constituídos:

O Anexo vai mostrar tendências de arte moderna, apresentando trabalhos e propostas de artistas contemporâneos que pelas razões acima enumeradas, tem pouca divulgação. Com isso, o que se pretende é levantar subsídios para que as discussões amadureçam e saiam do ranço nostálgico de um modelo que hoje é claro mas totalmente caduco e elitista. O artista de hoje começa a ter consciência de que não é um iluminado.¹⁰³

Era preciso, segundo o artista, amadurecer as discussões, fortalecer os debates, criar as condições para a emergência do novo. Não se tratava de buscar a realização destes objetivos somente pelo simples desenvolvimento da arte ou do campo artístico, seja curitibano ou brasileiro, mas de mostrar que os modelos que faziam parte do repertório disponível naquele momento (e que orientavam até mesmos os projetos de renovação e modernização das artes e da cultura) eram também elitistas, isto é, diziam respeito a relações de poder que favoreciam apenas alguns “poderosos”. Dar visibilidade a uma produção artística que não aparecia ou apresentar repertórios desconhecidos pelos criadores locais eram modos de combater esse “ranço nostálgico” e narcísico do elitismo apegado a própria identidade. E nisso o *Anexo*, segundo Rettamozo, se inseria, de um modo muito particular e subversivo, nesse movimento de transformação que já havia começado, buscando desvia-lo de seu caráter modernizador.

A partir da descrição de um “clima histórico”, que poderia ser descrito como “sufoco”, Leminski e Rettamozo fizeram um diagnóstico das experiências dominantes do tempo em Curitiba. A ideia de sufoco evocava uma atmosfera onde era difícil respirar, se movimentar, de se deslocar sem sentir a pressão de uma força contrária que não apenas atuava desde fora, mas também “como que de dentro”. Tudo se passava como se os curitibanos estivessem mergulhados constantemente em uma densa névoa que impedia de ver muito longe, e isso a tal ponto que a falta de perspectiva se tornava constitutiva das formas de vida. Esse clima girava em torno a um afeto: o medo. O sufoco era

¹⁰³ RETTAMOZO, Luiz Carlos. Nem vanguarda nem retaguarda ou: toda canção de liberdade vem do cárcere. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 14. ago. 1977, p. 5.

simultaneamente produto e produtor de medo, sendo este, por sua vez, um bloqueador de experiências de contingência e de invenção, uma vez que tais experiências poderiam acarretar a perda daquilo que se tinha como “seguro”.

Incomodados com essa experiência opressora do tempo, que associavam ao provincianismo e a “mística do trabalho” que marcavam a cidade, Leminski e Rettamozo, entretanto, não estavam interessados em atualizá-la, fazê-la superar seu anacronismo, produzir uma universalização, tal qual o discurso “modernista” reivindicava. Não estava em questão trazer as formas modernas que já aconteciam fora da cidade, em vários lugares do mundo, para a capital paranaense, como se o fora e o dentro fossem espaços estanques. Nas palavras de Rettamozo: “não seremos mais copiadores correndo atrás de um modelo, nem estratificadores de um modelo em decadência”¹⁰⁴. O que importava era tornar universal, ou revelar enquanto tal, o poder e a potência de criação, dois elementos que, seguindo as implicações dos discursos de Leminski e Rettamozo, pareciam estar presentes em qualquer produção artística. Assim, a obra de arte, o poema, o cartum, nos seus textos críticos, apareciam como o lugar da tensão, do conflito de forças. Não seriam pertinentes somente a um local ou sujeito específico. As coerções da linguagem e a capacidade de criação não diriam respeito a um ou outro movimento artístico, um ou outro artista (um suposto gênio criador, iluminado), uma ou outra forma, esta ou aquela espacialidade ou temporalidade, mas a forma pela qual se construiu a ideia de arte nas sociedades ocidentais modernas, com todas as temporalidades aí implicadas.

Se para os “moços” da revista *Joaquim*¹⁰⁵, por exemplo, o regional e o universal eram realidades distintas, porém conciliáveis¹⁰⁶, para Leminski e Rettamozo essa divisão já teria sido suficientemente contestada, de modo que tudo diria respeito a circulação de forças e era dentro dessa imanência que se travariam os jogos de poder. Não haveria mais um “moderno-global” a ser transmitido a um povo inculto e arcaico. O que passava a interessar agora era a questão de como extrair singularidades dessas relações de força.

Se eles falavam de Curitiba, era para narrar as forças que agiam nela, mas que não eram pertinentes somente a ela. Não estava em questão, portanto, modernizar a cidade,

¹⁰⁴ *idem*.

¹⁰⁵ Revista paranaense de arte e cultura, que tinha como principais editores Dalton Trevisan, Wilson Martins e Temístocles Linhares.

¹⁰⁶ MOREIRA, Caio Ricardo Bona. O Sequestro do simbolismo na Revista Joaquim: o grito do vampiro contra o sussurro do nefelibata. In: *Revista Crítica Cultural*, volume 3, número 1 jan./jun. 2008.

trazer o progresso ou atualizá-la, mas ajudar a criar as condições para acontecimentos mais experimentais e radicais. Nesse sentido, em boa parte dos debates de arte que ocorriam no mundo ocidental, já não estava mais na ordem do dia discutir se os acontecimentos da arte eram fenômenos locais e autônomos ou atrasados e dependentes, mas em que relações de poder estavam inseridos. Era preciso se perguntar a quem interessava defender esta ou aquela ideia de arte, os desejos de quem eram mais bem representados nos modelos de expressão atuais, ou ainda, pensar os limites entre potência da linguagem e linguagem do poder. Tratava-se de perceber, sobretudo, “como a obra de arte deixa-se integrar em uma determinada concepção de mundo e em que medida ela a destrói ou ultrapassa”¹⁰⁷. Em outras palavras, estava em questão se perguntar até que ponto a arte poderia resistir aos poderes constituídos.

O posicionamento de Leminski e Rettamozo em relação às ideias de modernidade e aos projetos de modernização de Curitiba, estavam intimamente ligados ao modo como encaravam o seu fazer artístico. Para eles, a arte seria constituinte de contrapoderes, desvios, inovações imprevistas e não apenas uma produção no interior de um campo artístico ou forma nova destinada a superar a forma antiga.

Sem projetos fundadores, a arte de Leminski e de Rettamozo (mas também a de muitos de seus contemporâneos no Brasil e no mundo) voltava-se contra os resquícios de poder que existiam no interior dos mundos da arte e na dimensão estética das políticas urbanas, contra mecanismos que definiam quais formas eram valorizadas ou desvalorizadas, em suma, quais experiências do tempo e da historicidade estavam acessíveis, disponíveis e quais estavam bloqueadas. E se era preciso encarar essas experiências dominantes do tempo, não estava em questão destruí-las e colocar outros em seu lugar, mas jogar diferentemente o seu jogo, distender o tempo, inventar outros tempos, dar outra “forma aos dados do mundo e a sensibilidade”¹⁰⁸.

Em outras palavras, ao invés de reiterar o desejo identitário de comunidade presente na cidade ou reivindicar universalismo, pode-se dizer que Leminski e Rettamozo investiram em políticas do comum, que envolviam tarefas as mais diversas, do diagnóstico de “climas” até a produção de experiências-limite. Isto significa que, antes mesmo de ser

¹⁰⁷ EINSTEIN, Carl. *apud*. DIDI-HUBERMAN, Georges. O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein. In: *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: UFRGS, 2003, p. 30.

¹⁰⁸ LEMINSKI, Paulo. *Polo Cultural*. Curitiba, 21 ago. 1978.

uma crítica à cidade e as suas estratégias, a escrita ensaística e as experimentações poético-visuais, a composição de poemas ou a arte produzida para ocupar os jornais, se configuravam como modos de subjetivação nos quais os artistas se colocavam em jogo¹⁰⁹, buscando questionar os limites da imaginação da cidade.

Nos trabalhos destes dois artistas, nas suas intervenções nos jornais, haveria, portanto, uma outra maneira de pensar as artes na cidade, sem a necessidade de recorrer à busca de uma identidade local ou a um desejo de modernização¹¹⁰. E era esta arte “anormal”, estranha, que não se dava facilmente à compreensão, que, segundo eles, romperia com a passividade e a alienação moderna sem recorrer ao excesso da força, típico de algumas estéticas modernistas, que obliterava toda uma infinidade de experiências do tempo.

1.3 A ESTÉTICA AGORA É ÉTICA

Em 1936, Walter Benjamin comentava, em seu celebre ensaio “o narrador”¹¹¹, que a imprensa contemporânea era capaz de oferecer as pessoas, todas as manhãs, notícias de todo o mundo. No entanto, o filósofo afirmava também que essas notícias eram incapazes de tornar os seus leitores mais ricos em experiência, uma vez que elas já lhes chegavam acompanhadas de explicações, de descrições factuais minuciosas e verificáveis. A transmissão da experiência, dependeria de metáforas, exemplos, analogias e outras formas de uso da linguagem, que dispensavam a necessidade de verificação e de precisão da informação. A lógica das notícias de jornal, com sua separação dos temas por seções e caixas de texto, sua factualidade, seu desejo de comunicação e seus fluxos incessantes de informação, remetiam ao desejo de formação de um público informado e unificado, que substituiria progressivamente o caos bárbaro e desinformado da multidão.

¹⁰⁹ *idem*.

¹¹⁰ Para um panorama mais detalhado deste debate ver: MOREIRA, Caio Ricardo Bona. O Sequestro do simbolismo na Revista Joaquim: o grito do vampiro contra o sussurro do nefelibata. In: *Revista Crítica Cultural*, volume 3, número 1, jan./jun. 2008.

¹¹¹ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia, técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 203.

55 anos depois, em 1991, Bruno Latour, ao descrever sua experiência de leitura de um jornal, relatava como este reunia, uns ao lado dos outros, temas aparentemente sem relação direta, sem ser capaz de estabelecer conexões entre eles. Passava-se do noticiário de Ciência para o de Política, depois para o de Religião, Generalidades, todos organizados sob o mesmo *layout*, mas estratificados em quadros fechados. O filósofo francês lia nessa hibridação um indício das limitações das associações e fronteiras demarcadas pela modernidade¹¹². Eric Landowski, em 1992, complementa o diagnóstico de Latour ao afirmar que essa aparente ausência de ligações entre os conteúdos de um jornal era suprida em outro nível, por uma dupla integração temporal: por um lado, essa separação dos conteúdos, que deveria ser lida como reorganização, permitia a cada jornal, segundo seu “perfil”, contar sua própria “história do presente”¹¹³; por outro, as formas concretas de enunciação do jornal, seu caráter repetitivo, conformariam hábitos de leitura em sua clientela, produzindo legibilidades, que também se configuravam como formas de orientação temporal¹¹⁴.

Muito já se disse, na historiografia contemporânea, a respeito dos jornais como locais de conflito de ideias e de disputas de poder. Mas seria possível falar dos jornais também como materialidades em que estão em jogo as formas de perceber, apreender e produzir as temporalidades dos acontecimentos e transformações históricas e dos conflitos que eles implicavam.

Os suplementos de arte e de cultura poderiam ser lidos como lugares privilegiados para a leitura desses conflitos, já que, enquanto heterotopias¹¹⁵, funcionariam como espaços outros: localizáveis no interior de uma dada configuração (jornal tradicional) e, ao mesmo tempo, regidos por uma outra lógica, distinta ou inversa em relação aos espaços “normais” (a arte e a crítica cultural teriam um ritmo diferente em relação ao fluxo de informação que compõem a maioria dos jornais), uma espécie de contra-lugares¹¹⁶.

¹¹² LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 7-8.

¹¹³ LANDOWSKI, Eric. *A sociedade refletida*. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992, p. 119.

¹¹⁴ *idem*.

¹¹⁵ FOUCAULT, Michel. Outros espaços, In: ____ *Ditos e escritos III*. Estética literatura pintura música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

¹¹⁶ No que se refere ao caso aqui analisado, um suplemento voltado às artes e à vida cultural da cidade, como o *Anexo*, trazia consigo uma ambiguidade: era produto de uma necessidade recente de tornar o jornal impresso mais atraente e apto a competir com os meios audiovisuais, investindo em nichos de mercado (no caso, o público interessado em “cultura”); mas era também, simultaneamente, resultado de acasos e de oportunidades que se ofereceram e foram aproveitadas por personagens como Reynaldo Jardim, Rettamozo e Leminski,

No que diz respeito ao problema das temporalidades, é possível dizer que a participação de Leminski e Rettamozo no suplemento se conduzia de duas maneiras: em primeiro lugar, havia uma crítica da atualidade. Se os jornais atuavam conformando os acontecimentos e confinando-os em sessões temáticas que aparentemente tinham pouca relação entre si, interessava aos editores, na composição do suplemento, criar nexos de modo a descrever (diagnosticar) regimes de poder. Tais regimes incidiriam sobre a escrita e as artes, mas também produziriam efeitos transversalmente, por todo o corpo político da sociedade; mas havia também um segundo modo de contestar os ritmos dos jornais tradicionais, que se limitavam a produzir fatos. Este modo consistia em descrever (apresentar), por meio de recursos os mais diversos, temporalidades outras (heterocronias) que compunham a produção do suplemento.

Crítica

Leminski afirmava reiteradamente que Curitiba era uma cidade que produzia poetas e contistas, mas não produzia críticos, sujeitos capazes desse exercício de metalinguagem. Segundo o poeta, os únicos que exerceriam a crítica seriam os comentaristas superficiais ou os professores, que a praticavam por “dever de ofício”, sem a “militância” e a “agressividade”, típicas de figuras como Mario Faustino ou Haroldo de Campos, por exemplo, que constituiriam a “essência da crítica viva, criativa, ativa e fecundante”. A contrapartida dessa ausência de crítica, continuava Leminski, era a ausência de debates, condição fundamental para que o escritor curitibanos ganhasse “canha de discutir, apresentar ideias, defendê-las, atacar, impor, receber, enriquecer” e para exercer também uma autocrítica. Elementos imprescindíveis para qualquer processo de desbloqueio dos tempos e espaços sufocados pelos processos estabelecidos.

No caso do *Anexo*, ou mesmo no do *Pólo Cultural*, esses tempos e espaços outros eram a expressão dessa “crítica”, desde que se compreenda que não se tratava de crítica no sentido tradicional, enquanto ferramenta interpretativa logocêntrica e distanciada, que

interessados em usar esse espaço disponível pra ir além ou questionar os limites desse mercado no qual as artes eram um nicho.

ocuparia uma posição superior à do objeto (de arte) por ela abordado, mas uma crítica que operava ao nível mesmo daquilo que ela problematizava. É possível entender desse modo, por exemplo, o fato de que, na maior parte das vezes, tanto Leminski quanto Rettamozo se utilizassem de poemas ou textos experimentais para articular suas críticas, e não apenas de textos dissertativos. A crítica era, portanto, um modo de produzir arte, mais do que discurso sobre a arte, um modo de conceber o trabalho crítico que perpassava, na mesma época, os textos de Haroldo de Campos ou Hélio Oiticica, para falar apenas de duas das figuras centrais do pensamento artístico daquele momento.

A divulgação e a crítica de arte em jornais, revistas e demais publicações tem uma longa história, que poderia ser remontada às publicações das Academias de Belas-Artes ou ao pensamento das Luzes. Mas é ao longo do século XIX que, como afirma Rancière, a crítica ganhou a importância que possui na contemporaneidade, articulando uma nova relação entre o visível e o dizível. Segundo o filósofo, a arte, em seu regime representativo, que vigorou até o século XVIII, tinha na poesia o seu modelo, seu norte, bastando a ela buscar a imitação desse ideal que estava dado de saída. No entanto, no atual regime das artes, que ele chama de estético, o texto crítico substitui a poesia. Não que ele servisse como modelo a ser seguido, mas sim como um duplo, como um elemento que, estando no mesmo nível e não em ponto hierarquicamente superior em relação aos objetos de arte, passava a ser constitutiva do “espaço discursivo que torna a novidade visível”¹¹⁷.

É nesse momento que a crítica ganhou um novo significado que vigora, em certa medida, até a atualidade, isto é, o de divulgar e debater criticamente (seja de maneira elogiosa, seja de modo depreciativo, cauteloso ou polêmico) a produção no campo das artes, teorizando sobre ela, problematizando-a, incentivando-a, especulando sobre seu futuro ou analisando seus efeitos no presente, apontando para seus aspectos éticos e estéticos. Multiplicam-se os textos críticos, passam a atuar no interior dos mundos da arte, de maneira sistemática e incessante. Com os modernismos e as “vanguardas”, no começo do século XX, a crítica iria ganhar um papel ainda mais importante, na medida em que proliferavam os escritos dos próprios artistas que passavam a debater e polemizar com os críticos especializados, produzindo uma arte-crítica que bagunçava os lugares de fala estabelecidos. Uma explosão discursiva fazia aparecer manifestos, cartas, revistas, livros, artigos em jornais, entre outros.

¹¹⁷ RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 93.

Essa proliferação de discursos criou um profícuo campo de discussão de ideias que seria constitutivo das poéticas de diversas gerações de artistas. Era nessas novas publicações que se abriam os principais espaços para a discussão de obras, conceitos, situações, ideias ou contextos específicos e problematizá-los coletivamente, debatendo, contrapondo pontos de vista. Passavam a fazer parte dos processos de subjetivação e dessubjetivação, isto é, ao serem constitutivas das poéticas, mas também de éticas, políticas e até metafísicas para aqueles que estavam envolvidos de alguma maneira com o mundo da arte. Esta era uma característica dos “modernismos”, bem como das produções artísticas que, mesmo sem se identificar com eles, se constituíam a partir de um debate crítico com sua arte. Nesses casos, a velocidade vertiginosa, a capacidade de produzir transformações e multiplicar os modos de fazer arte era inseparável de um constante repensar as próprias posições através de debates públicos promovidos pelos artistas em conferências, exposições, revistas, jornais, etc.

Assim, desde pelo menos o começo do século XX, tornou-se disponível, no mundo das artes, uma experiência da crítica que envolvia não apenas uma prática discursiva, mas o engajamento em um processo de transformação da própria vida, a constituição de uma forma de vida. O conceito de forma de vida não diz respeito somente a escolhas individuais, mas também a um modo de se posicionar frente às diversas esferas da existência, tendo implicações políticas, econômicas, estéticas, temporais, etc. As formas de vida se constituem na relação (aproximação, apropriação, negação, oposição etc.) com certas normatividades, que se organizam na forma de regimes de poder. É da fricção entre esses regimes e os corpos que surgem as formas de vida. E era precisamente a descrição das relações que constituíam esses regimes de poder que o discurso factual da imprensa bloqueava, já que pretendia constituir outra organização da realidade.

Publicações como o *Anexo* ou o *Polo Cultural* tem seus antecedentes também no Brasil. Se as primeiras publicações sobre arte no país datam do final do século XIX e início do XX, foram os “modernistas” ou aqueles que tinham preocupações modernizantes os que primeiro investiram essas publicações de uma importância nova, pois por suas páginas passariam os problemas fundamentais das artes. É o caso de revistas como a *Clima*¹¹⁸ ou a *Noigrandes*¹¹⁹, apenas para ficar em dois exemplos celebres. Uma na década de 1940 e outra

¹¹⁸ Revista publicada na década de 1940, editada por nomes como Antônio Cândido, Paulo Emílio Sales Gomes, Décio Almeida Prado, entre outros.

¹¹⁹ Revista publicada nos anos 1950, editada pelos poetas concretistas Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari.

na de 1950, cada uma com suas demandas, buscaram questionar a produção artística e intelectual de seu próprio tempo na tentativa de abri-las para novas possibilidades.

Mesmo em Curitiba, o jovem Dalton Trevisan, preocupado em modernizar e atualizar o panorama artístico da cidade, publicou sistematicamente, desde os seus quinze anos (até o momento em que optou por retirar do debate público), uma série de jornais e revistas voltados para as discussões de literatura e de artes na cidade, chegando a fundar, dez anos depois da sua primeira publicação (o jornal cultural *Tingui*), a revista *Joaquim*, um dos periódicos de arte mais importantes da história da cidade.¹²⁰

Obras como as de Antônio Manuel¹²¹, por exemplo, abriam caminhos e possibilidades ao pensar radicalmente a obra de arte como um objeto produzido para interferir em uma dinâmica social mais ampla e não apenas no interior de um circuito de arte. Tirando a obra (exclusivamente) do museu e a fazendo ocupar as páginas de jornais fictícios, com notícias inventadas por ele, mas distribuídos em bancas como se fossem jornais autênticos, se tornando quase indistinguível destes.¹²²

Os editores e diversos colaboradores do *Anexo* ou o *Polo Cultural* aludiam frequentemente as suas referências e inspirações diretas: as inúmeras publicações vanguardistas (revistas e jornais) e as colunas e participações em suplementos culturais dos concretos, neoconcretos, de integrantes do movimento contracultural, Tropicalismo, artistas conceituais, de guerrilha etc. Boa parte das linguagens e problemas postos por Leminski e Rettamozo, se apresentavam como desdobramentos, desenvolvimentos, respostas, críticas, de questões e experiências produzidas nesses diversos contextos que, ainda que muito diferentes entre si, se relacionavam e interagiam. Pode-se pensar em revistas como a *Navilouca*, a *Polém*, a *Greve* ou mesmo os jornais *undergrounds* de Rettamozo (*Isso*, *Espalhafato* e *Scaps*) que, via de regra, tiveram apenas um ou alguns poucos números e que traziam uma linguagem radicalmente experimental, a ponto de serem chamadas por Leminski de “supernanicas”, isto é, “aquelas publicações que além de edições pequenas, [...] (que) trazem um produto mais difícil, mais sofisticado, mais criativo do que as nanicas tipo

¹²⁰ CAROLLO, Cassiana Lacerda. Os rapazes de 40 e suas revistas. In: *Nicolau*. Curitiba, 1988, p. 22-23.

¹²¹ Antonio Manuel (Avelãs de Caminho, Portugal, 1947), escultor, pintor, gravador e desenhista, se destacou na década de 1960 com diversas propostas experimentais, com forte conotação política, atuando em torno as propostas de artistas como Hélio Oiticica e do crítico Frederico Morais.

¹²² FREITAS, Artur. *Arte de Guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013.

Pasquim”¹²³; mas também em suplementos culturais e colunas em jornais como a *Geléia Geral*, de Torquato Neto, que discutia os problemas do momento nas artes do país. Essas publicações podem ser consideradas como precedentes do *Anexo* ou do *Polo Cultural*, tanto por representarem uma abertura indireta de possibilidades, como também enquanto inspiração ou relação direta.

Se o conceito de crítica de arte, tal qual ele é entendido na atualidade, emergiu no século XIX, desde então vem se constituindo uma tradição de pensamento que defende a ideia de crítica como modo de vida, como *ethos*, como tarefa a ser constantemente retomada. Não mais apenas de uma forma discursiva ou um procedimento, a crítica passava a ser encarada como uma atitude, como uma constante problematização de si mesmo e de seu próprio tempo. A pergunta sobre o que a arte poderia fazer e sobre quais as suas limitações em uma dada situação histórica, era um questionamento que operava justamente no cruzamento dessas duas críticas (a de si mesmo e a de seu tempo):

Porque a arte não vai fazer revolução nenhuma porque re+vo+luir são coisas econômicas porque a ilusão é sinônimo do pensamento burguês porque as Belas Artes eram artes maiores porque serviam aos museus porque Oitica porque Ligia Pape / Clarck porque a arte não morreu porque o que morreu foi a forma porque a forma era a tela e o óleo porque a forma é significado porque é vida e não é nobre porque a industrialização da arte não afeta a industrialização da comida porque o feijão pode e a pintura ã porque o significado é o produto porque a vanguarda é patética porque a comunicação é dependente de um processo de dominação chamado escrita & língua porque linguagem é o gesto porque a televisão leva o gesto ao povo & os quadrinhos ao novo porque a Grande Arte foi sempre apoiada pela tríade obra-público mercado.¹²⁴

Esse texto foi escrito por Rettamozo para a edição especial do *Anexo* que lançava o projeto Polo cultural, e depois republicado no livro *Fique doente, não ficção*. Nele, Rettamozo construía uma série de frases que funcionavam, ora como afirmação, ora como interrogação ou os dois simultaneamente. Mesmo as frases afirmativas se pareciam muito mais com impressões titubeantes, anotadas no calor do momento do que com constatações e certezas: a arte estaria impotente para realizar grandes transformações sociais, seus procedimentos e suas dinâmicas eram vistos de maneira cada vez menos idealizadas e mais como ritos presos ao culto burguês da mercadoria. Ao mesmo tempo, Rettamozo se

¹²³ LEMINSKI, Paulo. Nanicas e supernanicas. *Diário do Paraná*. Anexo. 19 jun. 1977, p. 3.

¹²⁴ RETTAMOZO, Luiz Carlos. Porque. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 6. fev. 1977, p. 28.

perguntava o “porquê” de uma visão tão negativa desse processo de industrialização da arte (se com o feijão pode, porque com a arte não?). Ao final, o sinal de interrogação, ausente em todo o texto, aparece para confirmar o tom de questionamento que o texto produz: “E faça-se este sinal como se fosse. O meu o teu sinal da cruz: ?”¹²⁵. A velocidade e a fragmentação do contemporâneo, a sobrecarga de informações e de ideias com as quais era necessário lidar, tornavam as perguntas e a capacidade de colocar questões, de problematizar, mais importantes do que a habilidade de dar respostas.

Leminski problematizava reiteradamente a linguagem jornalística como elemento de um regime de poder normativo, disciplinar, de matriz industrial. Uma crítica que não se restringia à atuação dos jornais em sua atualidade, mas à própria forma-jornalismo, isto é, ao modo discursivo histórico que a imprensa escrita teria inventado para se reproduzir enquanto “negócio”:

[...] Sua automatização decorreu de razões práticas, do caráter de NEGÓCIO que o jornalismo teve desde o início: a necessidade (contábil) de rapidez de redação, num veículo/mercadoria de edição diária, a necessidade de anonimato, sendo o jornal (a empresa) uma entidade impessoal a abstrata. [...] Projetado na literatura, esse discurso "impessoal", "objetivo" e "natural" é investido de "normalidade". Na raiz, a palavra "normalidade" indigita sua origem de classe. "Normal" vem de "norma". Norma é lei: poder. O discurso jorno/naturalista é o discurso do Poder.¹²⁶

Nesse ponto, Leminski parecia se aproximar da crítica benjaminiana das notícias dos jornais, que eram recebidas diariamente pelos seus leitores, mas que não lhes suscitava nenhum tipo denso de experiência¹²⁷. Enquanto outras formas de narrativas, mais abertas, incitariam a interpretação e a apropriação, a linguagem informativa dos jornais tradicionais, com seu desejo de objetividade e neutralidade, buscava fixar seus conteúdos para estabilizar seus significados. Para Leminski, assim como para Walter Benjamin, a narrativa jornalística, transformada em mercadoria, teria um caráter normativo, ou seja, buscava fixar e delimitar os afeitos atordoantes e caotizantes de um mundo cada vez mais complexo e múltiplo.

¹²⁵ RETTAMOZO, Luiz Carlos. Porque. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 6 fev. 1977, p. 28.

¹²⁶ LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios críticos*. 2ª edição ampliada. São Paulo: Unicamp, 2012, p. 101-102. Texto publicado originalmente em 1982.

¹²⁷ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia, técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 203.

[...] No discurso jorno/naturalista, o poder afirma, sob as espécies da linguagem verbal, a estabilidade do mundo, DE UM CERTO MUNDO, suas relações e hierarquias. O discurso, esse, em sua aparente neutralidade, é ideológico, embora invisível (ou por isso mesmo): é ideologia pura.

[...] Sua estabilidade é catártica: nos consola e engana com a imagem de uma estabilidade do mundo. De UMA CERTA ESTABILIDADE. Uma estabilidade relativa à visão do mundo de uma dada classe social muito bem localizada no tempo e no espaço.¹²⁸

A suposta neutralidade e transparência da forma “jorno/naturalista” seria, portanto, produto de uma vontade de verdade, de um desejo de refletir a realidade exterior no texto. Desejo que, longe de ser óbvio, seria, na verdade, produto de determinadas relações de poder e da necessidade de estabilizar suas tensões. Expressão burguesa por excelência, essa forma seria uma mercadoria entre tantas outras, no contexto de mundo em que, segundo o próprio Leminski, ocorreria um processo de industrialização da vida.

O poeta falava de Curitiba como uma cidade em que a “mística do trabalho” teria vencido, tornando-a uma espécie de modelo de exercício e de implantação desse processo. E era contra essa disciplinarização e burocratização da vida que seria preciso instaurar uma guerra, ou antes, para dizer com os termos daquele momento, uma verdadeira “guerrilha”. Diante de um “discurso automatizado”, seria preciso investir em “uma prática criativa do texto, coletivamente engajada”, “desautomatizar”, “produzir estranhamento”.

O apogeu do naturalismo (Europa, segunda metade do século XIX) coincide com a explosão do jornalismo.

[...] O discurso jorno/naturalista representa o triunfo da razão branca e burguesa: o discurso naturalista é a projeção do jornalismo na literatura.¹²⁹

Para Leminski esse discurso, cujo representante mais nobre era a literatura, estava com os dias contados, ou antes, já tinha acabado. Considerava o romance, isto é, a prosa naturalista moderna, como uma arte “ultrapassada”, que só conseguia se reproduzir a partir de formas redundantes, se utilizando de um número limitado de fórmulas, tomando como objetivo a tarefa, de saída fracassada, de “dizer coisa incrível que só se poder fazer”:

A literatura, entre outras coisas, é uma instituição social.

¹²⁸ LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios críticos*. 2ª edição ampliada. São Paulo: Unicamp, 2012, p. 102. Texto publicado originalmente em 1982.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 101.

Como tal, como o matrimônio, tem suas regras, seus princípios, seus cânones, seus rituais, sua liturgia.
 E, como tal, pode ser contestada.
 Duvido que os poderes da literatura oficial (universidade, editoras, revistas e concursos, o Stabishment letrado, em suma) consigam deter a marcha espermática, influenciadora, fecundadora, geradora.¹³⁰

Tudo se passava como se a literatura (romance) e esse discurso “jorno/naturalista” já não tivessem a capacidade de barrar as potências de novas formas que tenderiam “a constituir uma *post-literatura*: uma outra coisa”, algo que ainda careceria de nome.

Segundo Leminski, essas novas formas estavam emergindo um pouco por toda a parte e “apontando para a irregularidade”, a ruptura e o descaminho, levando o jorno/naturalismo à ruína. E se este último era uma das criações mais importantes de uma “determinada civilização”, a incapacidade que esse discurso encontrava de produzir “mudanças” e “inovações” para além das “modas”, representaria a “decadência” e o “crepúsculo” dessa civilização. Leminski intuiu, portanto, a decadência desse regime disciplinar de poder, percebendo a emergência de algo novo, que ainda não conseguia descrever bem. Rettamozo, por sua vez, dava um passo além na medida em que atentou não apenas para a emergência de novas práticas, mas de novas formas de poder ligadas à ela.

Não que Rettamozo não problematizasse também esse poder normativo da sociedade industrial. Ao contrário, boa parte de sua produção é destinada a detectar essas formas de poder que subsistem, mesmo diante da emergência de outras. Seus cartuns são bons exemplos dessa diagnose:



Fig. 3. Uma razão. RETTAMOZO, Luiz Carlos. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 23 jul. 1977.

¹³⁰ LEMINSKI, Paulo. Alegria, alegria: a post-literatura. *Diário do Paraná*. Anexo. 16, jul. 1977, p. 6.

Um personagem, da qual aparecem apenas as mãos vacilantes, faz um questionamento. Um segundo personagem, um homem do qual se pode ver o rosto e uma das mãos, responde agressivamente, decretando fim à conversa e à possibilidade de novos questionamentos. Com a boca aberta, o “doutor” parece estar gritando. Sua mão extrapola o domínio dos quadros e invade o espaço do espectador em um gesto expansivo. As mãos do personagem à esquerda, por outro lado, parecem vacilar, como se a pergunta estivesse sendo realizada com uma certa cautela. Diante da coação e da agressividade, um personagem aceita a autoridade do outro. O tamanho da fonte da tréplica, significativamente menor que aquele usado no diálogo anterior, dá um tom de subserviência à resposta. Seria possível pensar ainda nas partes do corpo pelas quais as personagens são representadas: um, pela cabeça, com olhos que vigiam e dominam, a boca que emite ordens e, sobretudo, que pensa; outro, apenas pelas mãos, com toda sua simbologia do trabalho, da prática, do fazer.

Esse cartum compõe o amplo quadro de imagens nos quais Rettamozo figurava o clima “sufocante” da vida contemporânea (como será mostrado nos capítulos seguintes), com suas hierarquias, suas regras, sua regularidade, seus cânones, seus rituais, etc. Mas Rettamozo, de forma um pouco mais acentuada que Leminski, que por essa época (finais da década de 1970) ainda estava muito preocupado em pensar formas de capazes de se desvencilhar do modelo disciplinar-industrial de viver e de produzir arte, percebeu e descreveu o aparecimento de um novo regime de poder, baseado no *marketing*, na obsolescência programada e empenhada em transformar os sujeitos em consumidores.

Pode-se tomar como exemplo dessa crítica uma capa do *Anexo*, elaborada por Rettamozo e Werneck, em que as imagens e os textos apontavam para essa nova forma de poder. A capa abordava a televisão como assunto, mídia que naquele momento era densamente problematizada por uma série de pensadores aos quais os compositores da capa tinham acesso direto ou indireto, como Décio Pignatari ou Marshall McLuhan, que a descreviam como veículo paradigmático deste poder. Transformada, na composição, em monstro, sequestradora de vozes, produtora de solidão e inércia, dispositivo capaz de suscitar formas de agir e pensar, prótese corporal, veículo da propaganda enganosa, ela aparentava ser descrita como a mais nova e mais poderosa inimiga a ser combatida. O sujeito que ela produziria não era aquele ativo e disciplinado da indústria, mas aquele que

tinha seu corpo, seu olhar, sua fala, sua audição, seu pensamento, sua ação e até mesmo o seu desejo sequestrado, capturado. A figura do zumbi, hoje exaustivamente explorada nas mais diversas mídias de entretenimento e que apenas começava a tomar forma no filmes B daquele momento, tinha na capa do *Anexo* algumas de suas principais características representadas no telespectador: tomados por um desejo que lhes foge ao controle, apáticos, incapazes de compreender o que ocorre ao seu redor, prontos a responder ao menor estímulo direcionado.

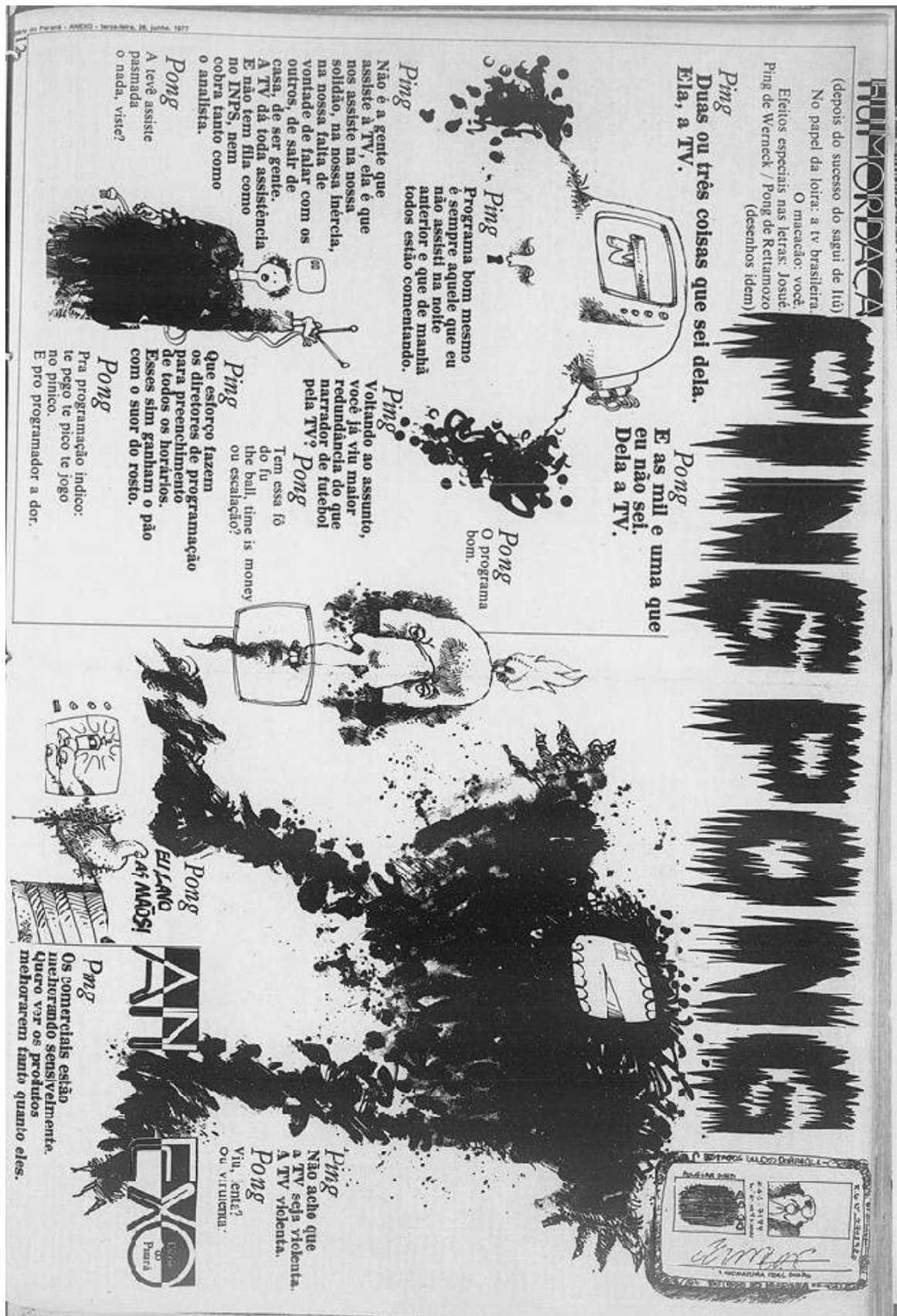


Fig. 4. Ping Pong. RETTAMOZO, Luiz Carlos; CAPISTRANO, Ruy Werneck. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 25 jun. 1977.

Se Leminski, nesse momento, estava muito preocupado em afirmar a arte como forma de resistência contra as normatividades da sociedade industrial, pautada na disciplina do trabalho, Rettamozo se voltava para a tarefa de pensar o modo como o mercado havia se “infiltrado” no interior do mundo das artes e estas últimas no interior daquele, pensar “o marketing como realidade artística”. Para o multiartista, mais do que simplesmente transformar a obra de arte em mercadoria, esse novo regime de poder fazia com que o processo de composição das obras passasse a ser orientado por determinadas lógicas de mercado, mesmo no caso daquelas produções que não necessariamente se transformavam em produto vendável. Assim, por exemplo, com o aparecimento e a efemeridade dos “movimentos artísticos” ano após ano, a criação que passava cada vez mais a ser pautada por ideias como as de “vida útil” e “obsolescência”, ou ainda a aproximação das artes de um sistema como o da moda, com suas “pesquisas de mercado”, sua superficialidade, sua capacidade de responder as demandas mais imediatas e sua nostalgia apropriadora das imagens do passado que melhor lhe serviam.

Talvez seja possível imaginar que um dos elementos que ajudou Rettamozo a perceber e descrever esse novo regime tenha sido sua relação com a emergência deste em Curitiba: vindo de fora, é possível que seu olhar estrangeiro, ainda pouco habituado aos ritmos da cidade, tenha percebido, com mais facilidade do que o curitibano Leminski, o funcionamento de toda uma série de dispositivos que começavam a ser implantados em Curitiba pelas gestões do poder público desde o início dos anos 1970, período que coincide com a data de sua chegada. Mais do que disciplinar e normatizar o cotidiano de seus habitantes, o projeto modernizador que então era implementado na cidade pretendia “humanizá-la”, tornar até mesmo o “pipoqueiro um artista”¹³¹, “reciclar a própria vida de seus cidadãos”¹³², modulando os modos de existência segundo formas sutis de controle. Tratava-se de um projeto de poder, certamente, mas muito mais próximo daquele regime fundado no *marketing* descrito por Rettamozo, da transformação da vida em capital a ser valorizado e dos cidadãos em consumidores do que daquele, normativo e homogeneizante, analisado por Leminski.

¹³¹ BOLETIM INFORMATIVO DA CASA RMÁRIO MARTINS. Fundação Cultural de Curitiba/ Maí Nascimento Mendonça. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. 23, n. 114, dez. 1996.

¹³² SANCHEZ, Fernanda. *Curitiba imagem e mito: reflexão acerca da construção social de uma imagem hegemônica*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1993.

Era precisamente este tipo de imagem, de montagem capaz de configurar novos sentidos, que a estratificação dos jornais tradicionais impediria. E, portanto, era também nessa crítica dos poderes que Leminski e Rettamozo acreditavam ser importante investir para abrir Curitiba a outras forças, outras possibilidades.

Heterotopias e Heterocronias

Ao traçar as características da heterotopias, em 1967, Foucault afirmava que elas “estão ligadas, na maioria dos casos, a recortes do tempo, quer dizer que elas se abrem para aquilo que pode ser chamado, por pura simetria, de heterocronias”¹³³. O filósofo definiu essas heterocronias como momentos em que os sujeitos “se encontram em uma espécie de ruptura absoluta com seu tempo tradicional”¹³⁴. No caso das produções de Leminski e Rettamozo no *Anexo* e no *Pólo Cultural*, além das heterotopias, é possível encontrar heterocronias que consistiam em imagens/textos que pretendiam evocar a simultaneidade, propiciar a experiência de um tempo *kairológico*¹³⁵ e propor ritmos de leitura distintos do modelo linear-factual da imprensa moderna.

No interior de um jornal comercial de razoável circulação, o *Anexo* possuía uma organização que lhe era estranha. Pouca previsibilidade e pouca ordem, poucas sessões duradouras, improviso e ausência de preocupação em separar, em subseções, poemas, críticas de arte, política cultural, debates sobre o “mercado de bens culturais”, entre outras coisas, que frequentemente apareciam misturados. Além de uma outra organização do espaço, a composição também parecia querer trazer uma outra experiência do tempo ao seu público, para o qual se deveria colocar obstáculos que impedissem a leitura/vizualização linear. Como já se argumentou, essa não linearidade tinha antecedentes em uma série de publicações nanicas e supernanicas, especialmente aquelas ligadas ao campo das artes.

¹³³ FOUCAULT, Michel. Outros espaços, In *Ditos e escritos III: estética literatura pintura música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 418.

¹³⁴ *ibid.* 418.

¹³⁵ Kairológico remete ao conceito grego de *Kairós*, o tempo oportuno, da contingência, tempo do acontecimento que não pode ser reduzido a um processo do qual ele faria parte.

Além de remeter a outras publicações ligadas à arte, seria possível relacionar a emergência dessas das poéticas presentes no *Anexo* e no *Pólo Cultural* com outras manifestações da cultura urbana contemporânea, que apareciam quase ao mesmo tempo que elas, a saber, a estética *punk* que usava massivamente os fanzines¹³⁶ como forma de expressão, e a cultura do grafite e da pichação. Especialmente no que diz respeito a sua precariedade que, sendo inicialmente um traço contingente dessas manifestações, foi logo incorporado por elas, dando origem a uma poética do “malfeito”, uma apologia do lixo, do rudimentar, do feio. Se os recursos utilizados para a composição de um fanzine eram poucos ou se o tempo do qual se dispunha para realizar um grafite, antes que a polícia intervisse, era pequeno, *punks* e grafiteiros passaram a usar a deformação, a sujeira, o defeituoso, como traços positivos de suas poéticas. Nesse sentido, eram significativas as constantes referências e apropriações que Leminski e Rettamozo faziam do grafite:

¹³⁶ MORAES, Everton de Oliveira. A escrita como guerra: ética e subjetivação nos fanzines *punk*. In: MUNIZ, Rodrigues Cellina. (Org.). *Fanzines: autoria, subjetividade e invenção de si*. Fortaleza: UFC, 2009, p. 66.



Fig. 5. Grafite Para Rettamozo. LEMINSKI, Paulo. *Diário do Paraná*. Anexo. 1 jul. 1977, p. 4.

Os grafites costumam trazer em seus traços a marca da escassez do tempo disponível para a sua composição. A escrita e os desenhos do pichador/grafiteiro precisavam se adaptar a um espaço (muro ou parede) que não foi projetado para sua presença. Por não ser ele mesmo um espaço fechado ou um “recorte de tempo”, seu caráter heterotópico e heterocronico só pode ser pensado a partir das relações que pichadores/grafiteiros e observadores estabelecem com as espacialidades e temporalidades que se constituem nos momentos da composição e da observação. Nesses dois instantes, portanto, há um tempo kairológico em jogo. Tanto o momento da produção quanto o da apreensão do grafite/pichação podem ser pensados como instantes de intensidade em que há uma exposição ao risco (de ser pego em flagrante criminal ou de ser agredido por muros/paredes que gritam).

Esta página é um exemplo radical de um tipo de recurso utilizado inúmeras vezes no *Anexo* e no *Pólo Cultural*: a suspensão do espaço e do tempo da leitura linear e ordenada do jornal. Se, de certa forma, o próprio suplemento já era uma interrupção do fluxo de notícias, páginas como essa tornavam a experiência da leitura ainda mais descontínua. Tratava-se, no caso, de uma espécie de homenagem de Leminski a Rettamozo. Depois de converter a página em algo que poderia ser um muro ou parede e “grafitar” ali algumas frases e alguns desenhos do artista gaúcho, o poeta adicionou ali alguns poemas de sua autoria, mas que lembravam muito o estilo rápido e humorístico de Rettamozo.

A constante referência ao grafite em textos ou mesmo a “transformação” da página em parede eram gestos significativos. São célebres até hoje, os diversos registros fotográficos de grafites de protesto contra a ditadura, nos quais se podia ler, entre outras frases, a recorrente “abaixo a ditadura” ou mesmo as frases debochadas e politicamente descompromissadas que, apesar de sua aparente despreensão, não deixavam de criminalizadas e registradas nos infindáveis arquivos da DOPS. Assim, ato de converter a página em parede e “grafitar” nela algumas palavras, desenhos ou rabiscos, já carregava em si mesmo um tom subversivo. E se a ditadura e a esquerda tradicional se articulavam oficialmente através de cartilhas e anteprojetos, fazer de uma página de jornal a continuidade dos muros da cidade era contestar essas formas de expressão que se queriam palavras de ordem. O grafite, afinal, não transmitia uma ordem ou um conjunto de regras a serem seguidos para que determinado fim fosse atingido, mas gritava, para falar como

Leminski¹³⁷. Esse grito podia manifestar angústia, dor, revolta, ódio, desespero ou mesmo desejos, mas era pouco afeito a comandos.

A página funcionava, portanto, como heterotopia em relação ao espaço esquadrinhado e ordenado jornal e como heterocronia em relação ao tempo da composição e aos ritmos de leitura que ela solicitava. Em uma página tradicional os jornalistas, redatores, colunistas e os responsáveis pelo *layout* trabalhavam para controlar o enorme fluxo de informações com o qual lidavam e que ameaçava escapar por todos os lados. No caso do *Anexo* e do *Pólo*, por outro lado, a ausência de ordenação dizia respeito a uma tentativa de reunir arte, política, humor, violência, expressão. Estava em questão um tempo mais complexo, de uma leitura não linear, a qual se sugeria que percorresse a página em busca de signos e que se os agrupasse de acordo com uma ordem que não estava pré-definida, mas que propiciava experiências de uma leitura distintas da convencional. A reorganização da página correspondia a um desejo de outras experiências do tempo e outros dos modos de existência.

¹³⁷ Leminski falando sobre grafite. 2011. 1 vídeo sonoro (9:22min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cXdKmKUcXAk>>. Acesso em: 8 jan. 2014.

1.4 “AQUELE NOSSO MOVIMENTO, NUNCA LANÇADO”: UMA ASSOCIAÇÃO DE MALFEITORES

“Só me dou com cartunistas fotógrafos cineastas desenhistas/ tudo menos escritores/ dos quais acabei por ter grande horror”.¹³⁸ Essa afirmação de Leminski, feita em uma carta enviada a Regis Bonvicino (poucos meses antes da criação do caderno *Anexo*), pode funcionar como um ponto de partida para esclarecer a associação entre ele e Rettamozo. Este último compartilhava com Leminski uma certa desconfiança com relação a centralidade da escrita no mundo ocidental. E se não a evitava, também não tinha nela uma forma central ou privilegiada de produção. Cartunista, artista plástico, publicitário, desenhista, poeta, fotógrafo, grafiteiro, Rettamozo compartilhava com Leminski a ideia do artista como compositor intersemiótico, cientista de “mensagens”, uma espécie de especialista na produção de signos. Concordava também com o poeta quando este dizia que “a verdadeira criação só ocorre na fronteira entre as artes”¹³⁹.

O encontro entre Leminski e Rettamozo, entretanto, não foi o apenas encontro entre dois indivíduos, duas identidades, dois artistas que se uniram para somar habilidades e produzir em conjunto, foi antes um encontro de ritmos, afetos, singularidades, histórias. O que implicava que não estava em questão a reiteração de uma identidade em comum, mas a experimentação mútua das virtualidades alheias, isto é, das consistências e dos mundos do outro.

Leminski trabalhava prioritariamente com palavras, ainda que, quase sempre, fosse para esvaziá-las de significado ou para saturá-las, leva-las até o limite da comunicabilidade, dosar a quantidade de realidade ou de ilegibilidade, torna-las capaz de evocar presenças¹⁴⁰. Rettamozo, por outro lado, não partia da palavra, mas se utilizava dela eventualmente, para explorar os sentidos de seus cartuns, instalações, colagens e outras formas de intervenção.

¹³⁸ LEMINSKI, Paulo. *Uma carta, uma brasa, através: cartas a Regis Bonvicino*. São Paulo: Iluminuras, 1992, p. 24. Carta de 1976.

¹³⁹ LEMINSKI, Paulo. Da Praça Osório à Santos Andrade (Curitiba ou a Necessidade da Inquietação). *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 6 fev. 1977, p. 22.

¹⁴⁰ Apesar de, nessa época (1977), afirmar a intersemiótica e a importância da fricção entre os códigos, alguns anos depois, o poeta admitiria seu “logocentrismo”, afirmando a propriedades únicas e metalinguísticas da escrita. LEMINSKI. Poesia: paixão da linguagem. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 326.

Atuava como uma espécie de *bricoleur*, fazendo uso da montagem e da “manipulação de códigos” para compor suas imagens e objetos híbridos.

Nesta mesma carta, de 1976, Leminski se atribuiu a imagem de um “livre atirador sem companheiros”, que “luta” sozinho, “sem tréguas”, contra o provincianismo de uma cidade “de contistas”. Também não é difícil encontrar, como já foi visto, comentários de Rettamozo a respeito do “medo” que ele afirmava ser característica de uma cidade conservadora, tomada por um clima sufocante¹⁴¹. Não interessa aqui verificar se essa ideia que tem da cidade é verdadeira ou falsa, mas analisar em que medida ela fazia parte da constituição do projeto ao qual os dois se associaram, a saber, o de agitar e dinamizar o cenário cultural curitibano e provocar esse curitibano “típico”, chocá-lo através de imagens provocativas, incitando-o a sair de si mesmo, contestar sua identidade.

Estes artistas se encontraram em Curitiba, na década de 1970, tendo em comum o incômodo com relação a certas questões poético-políticas. Seria possível citar, para falar apenas das questões mais recorrentes, a crítica da centralidade do *logos* (discurso jorno-naturalista), da ideia de beleza na arte, da ausência da paixão e do anestesiamiento dos sentidos nas sociedades contemporâneas, da cultura do espetáculo, da ditadura militar e sua violência, das formas políticas autoritárias e alienantes e do tempo progressista e desenvolvimentista do capitalismo contemporâneo.

Foi em torno dessas questões que constituíram uma relação que se poderia chamar, seguindo o filósofo Max Stirner, de *associação*, isto é, a relação em que um certo número de sujeitos se aglutina para enfrentar um determinado problema diretamente, sem a mediação de instâncias ideais como o Estado, o Homem, a Sociedade ou Deus¹⁴².

Levas para a associação toda a tua força, toda a tua riqueza, mas nela fazes-te valer. Na sociedade, tu e a tua atividade são utilizados. Na primeira, vives como egoísta; na segunda, vives como Homem, isto é, religiosamente (trabalhas na vinha do Senhor). Deves à sociedade tudo o que tens, és seu devedor e estás obcecado por “deveres sociais”; à associação, não deves nada: ela serve-te e tu abandona-la, sem escrúpulos, a partir do momento em que deixas de tirar dela qualquer proveito. (...) a associação é teu instrumento, tua arma, estimula e multiplica a tua força natural. A associação só existe para ti e por ti; a sociedade, pelo contrário, reclama-te como sua e pode existir sem ti. Em suma, a sociedade é sagrada e a

¹⁴¹ RETTAMOZO, Luiz. *Fique doente, não ficção*. Curitiba: Diário do Paraná, 1977, p. 50.

¹⁴² STIRNER, Max. *O único e a sua propriedade*. São Paulo: Martins Fontes: 2009, p. 399-404.

associação é tua propriedade; a sociedade serve-se de ti e tu serves-te da associação.¹⁴³

A associação, de acordo com Stirner, é provisória e dura enquanto houver nela algo a combater ou a conquistar. Não tem o objetivo de se perpetuar ou se apoiar em qualquer transcendência. E se frente a essas instâncias (Sociedade, Homem, Estado, Mercado, Deus) todos devem sempre ceder algo de si, servir, idolatrar, nesta associação está em jogo apropriar-se do aparato destas instâncias para subvertê-lo, usá-lo a favor de afetos que lhe são estranhos. Leminski e Rettamozo, como se procurará demonstrar nas próximas páginas, parecem ter constituído uma amizade artística muito próxima dessa ideia de associação.

Importava se “aproveitar” do outro com o qual se associava, usá-lo a seu favor, cada um entrando no acordo em nome de um combate que interessava travar. Uma relação de posseção mútua, em que um se apropriava do outro buscando uma transformação de si. Sendo os dois artistas mais atuantes do *Anexo* e do *Polo Cultural*, comentando-se mutuamente várias vezes, trabalhando em conjunto tantas outras, tendo em comum a profissão de publicitário, debatendo, parece clara, portanto, a existência de uma relação de troca em que interessava produzir experiências-limite.

Mas, antes de tudo, para falar como Deleuze, uma associação não se constitui sem um encontro. Não se trata aqui de tentar reconstituir os primeiros contatos, as conversas ou a construção de uma amizade privada entre os dois. Interessa, isso sim, analisar que tipo de relação poético-política se constitui na produção conjunta ou a atuação nas mesmas publicações. Nesse sentido, encontrar alguém é, primeiramente, encontrar-se com seus tempos, ritmos e consistências:

Mas o que é, precisamente, um encontro com alguém que se ama? Será um encontro com alguém, ou com animais que vêm povoá-los, ou com ideias que os invadem, com movimentos que os comovem, sons que os atravessam? E como separar tais coisas? [...] esse conjunto de sons martelados, de gestos decisivos, de ideias em fechamento súbito, de risos e sorrisos que sentimos serem “perigosos” no mesmo momento em que se sente a ternura.¹⁴⁴

¹⁴³ *idem*, p. 399-404.

¹⁴⁴ DELEUZE, Gilles. & PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998, p. 10.

De certo modo, o encontro entre Leminski e Rettamozo foi o encontro entre um especialista da palavra e um montador de imagens. Rettamozo brincava com o *pop*, trabalhava com publicidade, ao mesmo tempo em que evocava a erudição da teoria da arte e apresentava obras nos salões e bienais do Paraná e do Brasil. Fazia uma bricolagem de formas eruditas com linguagens banais, suportes tradicionais e suportes que sequer eram considerados enquanto tais, meios de exposição convencionais e divulgação do trabalho nas ruas ou na imprensa. Leminski, por sua vez, reconhecia esse caráter híbrido nos trabalhos de Rettamozo, quando falava de seu alto “nível de competência na manipulação dos códigos”¹⁴⁵. O poeta apostava suas fichas nas palavras, na sua modulação entre ilegível e a realidade, entre a invenção radical e a repetição do reconhecível como estratégia de intervenção em realidades específicas. Tradutor de uma dezena de livros, acreditava que uma crítica realmente forte e capaz de enfrentar as formas contemporâneas de poder, só poderia emergir a partir da dupla exigência de uma recuperação da tradição e de um investimento pesado em inovação e experimentação estéticas e políticas. Era a partir desse encontro entre palavra e imagem que constituíram sua associação.

Nas palavras de Deleuze, contemporâneo de Leminski e Rettamozo, os sujeitos são desertos povoados por “tribos”, isto é, por memórias, acontecimentos, sonoridades, visualidades, etc. Sua constituição se daria justamente na organização e na reconfiguração desses elementos.

Em cada um de nós há como que uma ascese, em parte dirigida contra nós mesmos. Nós somos desertos, mas povoados de tribos, de faunas e floras. Passamos nosso tempo a arrumar essas tribos, dispô-las de outro modo, a eliminar algumas delas, a fazer prosperar outras. E todos esses povoados, todas essas multidões impedem o deserto, que é nossa própria ascese; ao contrário, elas o habitam, passam por ele, sobre ele.¹⁴⁶

As associações que se constituíram a partir desses projetos eram uma espécie de espaço de subjetivação e dessubjetivação, isto é, um lugar de encontros, a partir dos quais os participantes articulavam uma produção crítica, que não era apenas referente a uma determinada obra, situação ou configuração, mas autocrítica. O contato, a troca, os afetos

¹⁴⁵ LEMINSKI, Paulo. Rettamorfose. In RETTAMOZO, Luiz. *Fique doente, não ficção*. Curitiba: Diário do Paraná, 1977, p. 8.

¹⁴⁶ DELEUZE, Gilles. & PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998, p. 10.

mútuos, tinham a função de propiciar a criação e experimentação de novas formas de pensar e agir.

Porém, se estava em questão não aceitar o já conhecido, o fácil, o “normal”, o “médio”, seria um erro pensar que a produção dessas associações buscava um hermetismo e um grau de invenção e experimentação que tornasse a informação completamente ilegível e incomunicável. Não se tratava de “um gesto de desprezo pelo mundo [...] de santidade”¹⁴⁷, como o padre que prega no deserto, sabendo que não será ouvido, mas que nem por isso abandona a crença em sua missão. Nem comunicação, nem incomunicabilidade, a relação que importava estabelecer, com o público e com os outros artistas/criadores, era a de provocação, entendida como uma incitação a sair de si mesmo. Essa atitude provocativa é fundamental para compreender a associação entre Leminski e Rettamozo.

Quando Leminski se referia a Rettamozo, descrevia um manipulador de “códigos”, como “um puta nível de competência”¹⁴⁸, alguém que, mesmo lidando com uma variedade de códigos mais ampla do que aquela propiciada pelo uso da palavra (especialidade de Leminski), era capaz de afetar o modo como ele pensava e agia poeticamente. Mas também de chocar o público de uma cidade que ele denominava “provinciana”, como uma verdadeira “pedra de escândalo. Fonte de pânico. Alteração. Sub-supra-versão. Acidente que aleija. Acaso que enche o saco”¹⁴⁹. Para Rettamozo, por sua vez, Leminski não era um “escritor”, mas um “proscritor”, que se automarginalizava em seu tempo e de sua geografia e, enquanto desterrado, desterritorializado para circular mais livremente por “todos os lados”¹⁵⁰. “Paulo para toda obra”¹⁵¹, o poeta parece ter sido, para Rettamozo, uma ponte com o imaginário concreto/neoconcreto. Associados, os dois investiam no projeto de tornar Curitiba um polo cultural mas, diferentemente de Reynaldo Jardim, que havia apostado no diálogo e mobilização de vários nomes ligados a instituições culturais, a sua tática era a da provocação e a do escândalo, um certo banditismo.

Um exemplo dessa atitude provocativa foi a “brincadeira” proposta Leminski e Rettamozo na capa do Anexo do dia 30 de junho de 1977, em que solicitaram aos leitores,

¹⁴⁷ COSTA LIMA, Luiz. Deleuze: estética antirrepresentacional y mimesis. In *Estudios Públicos*, Santiago, n, 74, 295-316, 1999, p. 307.

¹⁴⁸ LEMINSKI, Paulo. Rettamorfose. In: RETTAMOZO, Luiz. *Fique doente, não ficção*. Curitiba: Diário do Paraná, 1977, p. 8.

¹⁴⁹ *idem*.

¹⁵⁰ RETTAMOZO, Luiz Carlos. Verball (let's play that). *Diário do Paraná*. Anexo. 24 jun. 1977, p. 12.

¹⁵¹ *idem*.

através de um “anúncio”, que enviassem “conteúdos” para a “preencher” a “forma revolucionária” que haviam acabado de descobrir:

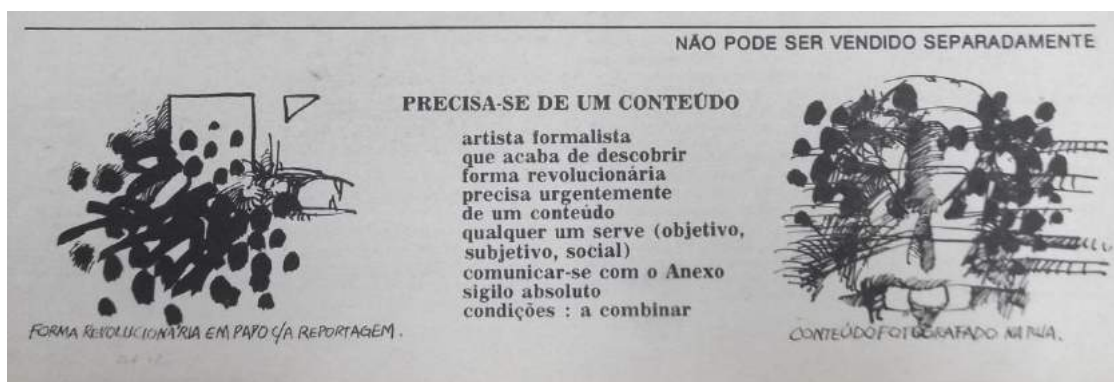


Fig. 6. Precisa-se de um conteúdo. LEMINSKI, Paulo; RETTAMOZO, Luiz Carlos. *Diário do Paraná*. 30 jun. 1977. Anexo. p. 1.

A mensagem, irônica, trazia implícita sua própria negação. O conteúdo, que o anúncio objetivava sintetizar, não fazia outra coisa a não ser questionar ironicamente a primazia do conteúdo sobre a forma. Ao dizer ter encontrado uma “forma revolucionária” e solicitar um conteúdo que poderia ser “qualquer um”, aparentemente afirmava a ideia de uma separação rígida entre um e outro. Mas, na verdade, o objetivo era questionar a própria dicotomia forma-conteúdo, mostrando através da sua separação “forçada”, que as duas coisas são inseparáveis na produção de informação, e que formalismo e conteudismo seriam os extremos entre os quais a comunicação ocorre. Em um contexto mais imediato, o anúncio pode ser lido como uma provocação aos diversos tipos de engajamento artístico presente na arte local, em que a forma era vista apenas como um suporte mais ou menos atrativo para conteúdos a serem transmitidos ao público.

Alguns dias depois, em nota na seção “Papó jornal”, Leminski apresenta um leitor (que não se sabe ao certo se se trata de um leitor real ou não) que teria respondido ao anúncio apresentando um conteúdo:

Finalmente, os céus ouviram nosso apelo. Depois da campanha que Rettamozo e eu fizemos para conseguir um conteúdo, chegou aqui no Anexo um rapaz de Londrina, com aquele ar aparvalhado de discípulo do Pellegrini, com um conteúdo debaixo do braço. Dissemos: deixa ver. Ele disse só isto: bóia-fria. Departamento errado. Encaminhamos o rapaz à rua Pe. Agostinho, onde os Intelectuais bem pagos e que moram em apartamento exploram (no bom sentido. é claro) as misérias e desgraças do povão. Não muda nada. Mas dá um ibope e um status de lascar. O rapaz

não gostou de nossa reação e disse que, em vingança, vai escrever um conto e entrar num concurso, que é o modo típico de Intelectual londrinense reagir. Nós continuamos esperando nosso conteúdo.¹⁵²

Após apresentar um conteúdo “engajado”, o “rapaz de londrina” (que Leminski afirma ser um discípulo do escritor Domingos Pellegrini, que a época era um desafeto do poeta curitibano) era imediatamente rejeitado e associado ao conjunto de artistas partidários do engajamento político estrito senso, que se promoveriam como heróis das classes populares, para os quais a arte era apenas uma oportunidade de conscientização em relação às mazelas do país. Enraivecido, restava ao “rapaz” escrever um conto, que Leminski chamava de “prática retrógrada” e associava (na maioria dos casos) a um “academicismo reacionário”¹⁵³. A provocação era usada como uma forma de intervenção no meio artístico local.

Atuavam, portanto, como associação de malfeitores, como bando, menos do que como autores ou artistas. Estavam preocupados em ajudar a problematizar os valores, normatividades e sistemas estabelecidos e por isso os atacavam. Alguns anos antes, em 1971, Roland Barthes formulava o conceito de “terrorismo textual”. Para o filósofo, o gesto terrorista consistia em “‘intervir socialmente’, não graças à sua popularidade ou seu sucesso, mas graças à ‘violência que permite que o texto exceda as leis que a uma sociedade, uma ideologia, ou uma filosofia tomam para construir sua própria inteligibilidade histórica’”¹⁵⁴. Era também uma espécie de terrorismo, não apenas textual, mas imagético, intersemiótico, que Leminski e Rettamozo praticavam ao questionar incessantemente a regras de inteligibilidade de seu tempo.

Quando se chega a esse ponto, se está sozinho, mas se é também como uma associação de malfeitores. Não se é mais um autor, é-se um escritório de produção, nunca se esteve mais povoado. Ser um “bando”: os bandos vivem os piores perigos, reformar os juízes, tribunais, escolas, famílias, conjugalidades, mas o que há de bom em um bando, em princípio, é que cada um cuida bem do seu próprio negócio encontrando ao mesmo tempo o dos outros; cada um tira seu proveito, e que um devir se delineia, um bloco, que já não é de ninguém, mas está “entre” todo mundo.¹⁵⁵

¹⁵² LEMINSKI, Paulo. E tome conteúdo. *Diário do Paraná*. Anexo. 7 de jul. 1977, p. 2.

¹⁵³ LEMINSKI, Paulo. O conto do conto. *Polo Cultural*. 25 mai. 1978.

¹⁵⁴ BARTHES, Roland. *apud* PRECIADO, Beatriz. Terror anal: apuntes sobre los primeros dias de la revolución sexual. In: HOCQUINGHEM, Guy. *El deseo homosexual*. Espanha: Melusina, 2000, p. 136.

¹⁵⁵ DELEUZE, Gilles. & PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998, p. 8.

A ilegibilidade era, então, uma outra forma de usar a linguagem, não abandonando a comunicação, mas indo além e fazendo outro uso dela. Um modo de se apropriar dos restos da cultura da comunicação, fazer bricolagens a partir de seus fragmentos, para construir uma verdadeira ilegibilidade, isto é, uma linguagem que não buscava dominar e conquistar, mas afetar, tocar, incitar, etc. Estava em jogo, a possibilidade de inventar legibilidades. Ao se afastar voluntariamente dos clichês da comunicação cotidiana, Leminski e Rettamozo tinham consciência de que encontrariam má compreensão e uma certa desconfiança de diversos setores da intelectualidade, dos meios artísticos e culturais e mesmo de certas forças políticas e econômicas, o que os colocava em uma situação de perpétuo deslocamento no interior dos espaços por onde circularia, ainda que não de exclusão ou banimento.

As imagens da marginalidade, sempre maldita e minoritária, do deslocamento e do desencaixe perpassavam boa parte da produção poética de Leminski, bem como de suas entrevistas e textos. Para ele, a própria poesia possuía um caráter marginal em relação a outras formas de escrita. Em seus textos de crítica cultural aludia frequentemente a si mesmo como alguém cuja trajetória é marcada por uma constante tomada de posição à margem, buscando escapar aos imperativos de seu próprio tempo e sua geografia. Deslocamento em relação a cidade ou o país onde vivia, que não passaria de mera “abstração jurídica”¹⁵⁶, tentativas de classificação e domesticação de um espaço e de seus habitantes. Leminski, ao contrário, circulava por esses espaços como um exilado em sua própria terra, da qual poderia se desprender através de sua transgressão artística:

o paulo leminski
é um cachorro louco
que deve ser morto
a pau a pedra
a fogo a pique
senão é bem capaz
o filho da puta
de fazer chover
em nosso piquenique¹⁵⁷

¹⁵⁶ LEMINSKI, Paulo. Entrevista com Paulo Leminski. Curitiba, *Nicolau*, 1988, p. 8.

¹⁵⁷ LEMINSKI, Paulo. *Melhores poemas de Paulo Leminski*. São Paulo: Global, 2001, p. 68.

“Pauloleminski” aparece no poema como a figura poética do “potencialmente perigoso”, com a imprevisibilidade de um “cachorro louco”, que poderia aparecer a qualquer momento para romper com o estado de normalidade. Ao reivindicar a imagem do “louco” fazia uso de uma função de linguagem que se poderia chamar de loucura poética¹⁵⁸, uma “energia violenta que despedaça o real para viver sem escrúpulos e sem preocupação com uma concreção”¹⁵⁹. Pois, mais do que se representar enquanto louco, tratava-se de construir essa loucura poética como gesto agressivo contra aquilo que, em sua cidade, em seu tempo, em seu “possível”, limitavam a sua potência de autoinvenção.

Uma situação vivida por Leminski poderia exemplificar essa necessidade de produzir acontecimentos desviantes: em resposta a uma solicitação para que permanecesse mais tempo sentado em seu ambiente de trabalho, ele conta ter grafitado a inscrição “sentado não faz sentido” em um muro branco em frente à agência publicitária na qual trabalhava¹⁶⁰. O grafite aparecia ali como acontecimento poético que subverte a disciplina do trabalho, questionando não apenas aquela situação específica, mas também sobre a própria forma como o trabalho é encarado na cidade, ou mesmo ao modo como ele é pensado e praticado nas sociedades contemporâneas. E ainda como problematização dos códigos tradicionais aos quais seus concidadãos pareciam presos: ao invés de uma reclamação formal, da argumentação crítica, um grafite anônimo, que quase obrigava que as pessoas que por ali passassem tivessem que visualizá-lo, enxergar o conflito que ele instaurava. Ao não usar as vias tradicionais para protestar contra a solicitação que lhe fora dirigida, o poeta instaurava novas possibilidades de dizer. Buscava, portanto, não apenas ultrapassar os temas e conteúdos do discurso sobre a cidade ou sobre o Brasil, mas romper com as formas e poéticas do discurso desses lugares, agindo como uma espécie de “bandido”, de “marginal”.

Para Rettamozo, por sua vez, a marginalidade estava relacionada a liberação das potências “selvagens”¹⁶¹ e a inventividade subversiva, que não se pautava por leis e critérios, mas que construía seus próprios padrões de julgamento. Essa inventividade, no entanto, era

¹⁵⁸ Gaston Bachelard faz uso da “noção de loucura escrita” afirmando se tratar uma “função essencial para o fazer literário. Seria esta maneira de relacionar consciente e inconsciente, de trazer à tona complexos inconscientes e torná-los linguagem”. VOIGT, André. Gaston Bachelard e a biografia: o caso Lautréamont. *Oficina do Historiador*, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 59, jan./jun. 2012.

¹⁵⁹ BACHELARD, Gaston. *apud*. VOIGT, André. Gaston Bachelard e a biografia: o caso Lautréamont. *Oficina do Historiador*, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 59, jan./jun. 2012, p. 59.

¹⁶⁰ Leminski falando sobre grafite. 2011. 1 vídeo sonoro (9:22min). In: *youtube.com*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cXdKmKUCXAk>>. Acesso em: 8 jan. 2014.

¹⁶¹ RETTAMOZO, Luiz Carlos. Rettamozo: a beleza é a bruxa do verdadeiro artista. *Curitiba Shoooping*, Curitiba, 7-13 fev. de 1982, s/p.

constantemente barrada pela “educastração”, pela normatividade da vida nas sociedades capitalistas e pela domesticação da arte levada a cabo pelo mercado:

Todos nós fazemos isto [criação], até que a educastração nos corta. E justifica pela competência. Como toda censura, joga a competência para primeiro plano. Nesse plano é que atuam as premiações – essa forma refinada de censura. Qualquer Toulouse, Van Gogh, Gauguin, sentiu na pele. No seu período histórico seus trabalhos jogavam na latrina esses critérios idiotizantes de competência. E estamos aí até hoje, aceitando participar de salões, premiações e outros museus. Parece que o artista sempre será um sadoanarquista. Sofrendo por sofrer uma descrição constante.¹⁶²

Era contra esses processos de controle e domesticação que a marginalidade se constituía. Se ela ocupava as margens, era porque só era possível permanecer no centro aderindo, em certa medida, a esta normatividade. No entanto, não se deve pensar que a marginalidade, para Rettamozo, consistia na ocupação de um lugar bem delimitado. Assim como no caso de Leminski, o multiartista não deixava de lembrar que parecia fazer parte do “ser artista” o enfretamento e o tensionamento dessa normatividade através da participação em salões, premiações, exposição, etc., apesar da constante “descrição” a que era submetido nesses processos. Estava em questão, portanto, não abdicar dos meios de legitimação normativa da arte, mas ocupá-los e circular por eles, como um “parasita”, com um certo distanciamento e um olhar irônico, carregado de humor.

Rettamozo via “o humor como uma perspectiva histórica”¹⁶³, como uma forma de atuação que contestava a seriedade das regras vigentes e o racionalismo ainda forte no mundo das artes, como uma forma “dessacralizadora” capaz de questionar a mentalidade progressista das belas-artes, da literatura e das políticas que orientavam os governos da época tanto em nível local quanto em nível nacional.

Desse modo, todo o seu investimento no humor era uma aposta na precariedade, e na provisoriabilidade, contra a fixidez e a crença na necessidade da permanência em lugares bem delimitados. A marginalidade não implicava em assumir uma posição o mais distante possível do centro, mas na mobilidade e na agilidade com a qual se deslocava-se entre o centro e as margens, fazendo esses dois *topos* se chocarem, ainda que durante um breve momento. Interessava, assim, atuar em exposições patrocinadas por instituições ligadas a

¹⁶² RETTAMOZO, Luiz Carlos; PADRELLA, Nelson. A engenharia das emoções vagabundas. *Panorama*. Curitiba, 2, jul. 1980, p. 45.

¹⁶³ *idem*.

arte e a cultura, mas também na publicidade, a imprensa e a rua. Cada um desses espaços de atuação repercutia e se desdobrava em outros: pedaços da rua levados para a galeria, intervenções de vanguarda realizadas em espaços abertos, técnicas de publicidade utilizadas na composição de livros, objetos de arte e na sua divulgação, a imprensa não apenas como crítica ou divulgadora, mas como instrumento de interferência nos debates e de produção de uma arte crítica e efêmera. Desse choque, emergiriam formas estranhas, capazes de “causar estranhamento”, objetivo maior de uma tal marginalidade.

Rettamozo afirmava que a inventividade produzida por estes choques, enquanto “informação grosseira é perecível e portanto impossível de paredes”¹⁶⁴, não podendo ser “pendurada”. Sua importância estava na confrontação e no questionamento dos limites das formas atuais:

Para quem está acostumado à piada, essa informação toda espanta, para os mais abertos de coraçãmente nem tanto. Os queixosos deixaram cair o queixo. E a faca na mão. Vou repetir: não somos donos de verdade alguma. Toda minha experiência é em cima da imaginação, se por acaso em alguns momentos ela tocar em feridas reais o problema não é meu.¹⁶⁵

Mais do que tentar transformar realidades exteriores à dimensão estética, abordar temas “sociais” ou fazer denúncias políticas, Rettamozo apostava nessa inventividade que problematizava as fronteiras entre social, político, cultural, ético e estético, apontando para a possibilidade de intervir naquilo que Jacques Rancière chamaria, décadas mais tarde, de dimensão estética da política¹⁶⁶.

Mas qual o significado político de ser marginal naquele contexto (Brasil-Curitiba, final da década de 1970)? Trata-se de um conceito apropriado de diversas maneiras ao longo das últimas décadas. De acordo com Frederico Coelho pode-se definir a atitude marginal como uma espécie de “programa de ação”¹⁶⁷, ainda que este fosse constituído a partir de gestos individuais mais do que de uma organização coletiva. Um programa incorporado por nomes como Hélio Oiticica, José Agrippino de Paula, Torquato Neto, José Celso Martinez Corrêa, Waly Salomão, Jards Macalé, entre outros, segundo o qual “a violência e a

¹⁶⁴ RETTAMOZO, Luiz Carlos. Galerimargem: prefácio. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 9 jul. 1977, p. 12.

¹⁶⁵ *idem*.

¹⁶⁶ RANCIERE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.

¹⁶⁷ COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 172.

transgressão eram interpretados [...] como uma representação estética e existencial legítima no âmbito das lutas políticas”¹⁶⁸. Seria possível dizer que, para Leminski, ele era um produto “da brutal urbanização da sociedade brasileira, ocorrida durante os anos da ditadura”¹⁶⁹. Visceralmente ligado à nascente cultura do espetáculo, à publicidade, aos meios de comunicação de massa, “TV, pôster, cartaz, letra de música”¹⁷⁰. Ao contrário das produções em que havia um grande investimento de capital, a invenção marginal não se fazia com o luxo, mas, como dizia Rettamozo, com o lixo, com o resto: “Aquela velha história de fazer o vatapá e a feijoada com a sobra da casa grande. É isso: caiu sobras aqui na senzala, a gente pimba. Inventa uma loucura”¹⁷¹. Não era a toa que Leminski apontava para o grafite, prática que era criminalizada e associada a vida criminal, como expressão muito próxima a poesia marginal e que tal prática aparecia recorrentemente nos trabalhos tanto de Leminski quanto de Rettamozo.

Havia uma micropolítica simbolizada por essa figura mitológico-política do “marginal”. Essa figura foi forjada no âmbito da arte contracultural no Brasil, no final dos anos 1960 e ao longo dos anos 1970, a partir do encontro e do diálogo dos artistas com a cultura das periferias das grandes cidades. Trata-se daquele que, por estar à margem, tanto do “sistema” quanto do discurso das esquerdas tradicionais, opta por não seguir as regras vigentes no mundo social e político, ignorando a lógica da não-contradição, a prevalência da consciência, a racionalidade instrumental, o recurso obrigatório e prioritário as instituições tradicionais da luta política.

Em suma, a transformação que esse personagem conceitual, o “marginal”, propiciava, era o aparecimento de novas formas de resistir: o desejo concreto, não harmonioso dos oprimidos, ou mesmo seu dissenso, mais do que a bela consciência idealizada dos “engajados” no progresso da nação; a antropofagia que hibridiza estéticas distintas, mais do que a coerência e a linearidade do discurso desenvolvimentista das “esquerdas tradicionais”; a desrazão e o caos como forma de “desordenar” as formas de pensamento dominante. Como se artista/poeta estivesse tomado por um devir-marginal.

¹⁶⁸ *Idem*, p. 175.

¹⁶⁹ LEMINSKI, Paulo. O boom da poesia fácil. In LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. 2ª edição ampliada. São Paulo: Unicamp, 2012, p. 60. Texto escrito no início da década de 1980.

¹⁷⁰ *idem*.

¹⁷¹ RETTAMOZO, Luiz Carlos; PADRELLA, Nelson. A engenharia das emoções vagabundas. *Panorama*. Curitiba, 2 jul. 1980, p. 45.

Mais do que desejar e lutar por uma nova sociedade, o marginal era aquele que sabotava o funcionamento normal da sociedade atual, atuando como uma espécie de guerrilheiro que ataca “no próprio terreno inimigo”¹⁷². E esse caráter de “sabotagem” e de desorganização era fundamental para entender sua poética, isto é, entender que forma imprimia aos seus gestos. Certamente não se tratava mais daquela forma rígida, com uma ideia fixa de “desenvolvimento” econômico, criticada pelos marginais como aquela que privilegiava um sujeito “pseudo-popular” como agente e apostava no combate a alienação através de uma racionalidade progressista e que, afirmando querer “participar da vida das pessoas”¹⁷³, queria, na verdade “dizer como é que as coisas são”¹⁷⁴. Ao contrário, a poética que parecia estar em jogo no pensamento marginal era mutante, sabotadora, de-formante, muito mais do que formadora de identidade, deveria ser capaz de escapar cada vez mais rápido das capturas de um mercado cada vez mais veloz em suas capturas.

A ideia de marginalidade pressupunha, portanto, uma crítica da comunicabilidade universalizante e de sua vontade de transmitir palavras de ordem, se aproximando do desejo pela “mensagem nova, perturbadora e desorganizadora”¹⁷⁵, que provocava o receptor a sair de sua inércia consumidora e dialogar com a força poética que lhe assaltava. Interessava, portanto, mobilizar o receptor, não lhe incitando a aderir a um determinado movimento, mas a problematizar o automatismo da comunicação. Em uma frase que lembrava muito o comentário de Barthes a respeito do terrorismo textual, Rettamozo afirmava que “a força da informação nova [...] se faz [...] pela sua importância ácida dentro de uma realidade histórica”¹⁷⁶.

O que levava Leminski a se autodenominar “bandido” ou “cachorro-louco” ou Rettamozo a se definir como artista “mediocre” ou “estranho” era o desejo de não se situar nem dentro, nem fora, mas nas margens, sem se fixar em um ponto, circulando por todos os lados. Não queriam e pareciam não achar possível ou produtor estar fora ou “cair fora”, o *drop out* dos adeptos da versão *hippie* da contracultura. Diante de um sistema normativo, tratava-se de produzir seu próprio desterro ou, para usar a recorrente expressão, se fazer

¹⁷² LEMINSKI, Paulo. *Uma carta, uma brasa, através*: cartas a Regis Bonvicino. São Paulo: Iluminuras, 1992, p. 41. Carta de 28 de julho de 1977.

¹⁷³ LEMINSKI, Paulo. O boom da poesia fácil. In LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. 2ª edição ampliada. São Paulo: Unicamp, 2012, p. 62.

¹⁷⁴ *ibidem*, p. 63.

¹⁷⁵ *ibidem*, p. 64.

¹⁷⁶ RETTAMOZO, Luiz Carlos. A querela do Brasil 2. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 9 jul. 1977, p. 9.

estrangeiro em sua própria terra. Tratava-se, para estes dissidentes contraculturais, de apropriar-se do lugar para o qual a “norma” os jogava, isto é, a posição de “desarticulados”, “alienados”, “comerciais”, “mediócras”, “estranhos”, “marginais”, para essa zona indefinida entre o dentro e o fora que é a margem, o confim:

Agamben propõe chamar de bando [desterro] essa relação, entre a norma e a exceção, que define o poder soberano. Quem é desterrado (messo al bando) ou mesmo bandoleiro, longe de ser um espírito primário, é um sujeito muito peculiar e complexo, alguém não só excluído da lei, mas alguém orientado para que a lei nele permaneça intacta, ao preço de mantê-lo amarrado, ab-bandonando-o. Por isso, para Agamben, nunca se sabe ao certo se o *bandito*, i.e. o desterrado, o exilado, o refugiado ou o apátrida, está dentro ou fora da lei, já que ele habita o confim da própria vida.¹⁷⁷

Distante dos desejos utópicos (seja a revolução ou o retorno à natureza), descrentes na possibilidade de articular, através da arte, uma transformação social radical, era preciso então se apropriar dessa exclusão incluínte: fazer da marginalidade, da desarticulação, do banditismo e da estranheza, potências de intervenção no cotidiano, nas percepções de tempo e espaço que ainda sustentavam a “norma”.

Descrevendo Rettamozo para o folder da exposição “Caxa de Bixo”, em 1981, Leminski brincava falando “daquele nosso movimento, nunca assas lançado”. Que tal movimento nunca tenha sido lançado e que só tenha sido enunciado em tom de brincadeira, talvez isso revele algo da ausência do desejo de “movimento”, de “organização fixa”, de “manifesto” de toda geração “marginal”, que tinha nessa uma espécie de “associação” o seu modo de ação/paixão.

¹⁷⁷ ANTELO, Raúl. Lindes, limites, limiares. *Boletim de Pesquisa NELIC*: Edição Especial Lindes. 2008, p. 10.

2. “ESCAPAR DO TEMPO E DA HISTÓRIA”

Esse capítulo é uma tentativa de pensar o modo como Leminski e Rettamozo se relacionaram com alguns dos grandes temas da produção artística e da crítica de arte brasileira da década de 1970. O que amarra todos os subcapítulos são os embates entre a “vanguarda contracultural” e o pensamento desenvolvimentista em sentido amplo.

O capítulo começa com o debate a respeito do “atraso brasileiro” (e a necessidade de sua “superação”) e a discussão a respeito do modo como ele afetava o campo das artes e da cultura. Interessa analisar como Leminski e Rettamozo problematizavam essa ideia de atraso, bem como sua crítica da ideia de desenvolvimento, ao menos tal qual ela era concebida no Brasil naquele momento. Essa ideia, quase sempre ideologicamente orientada, era criticada especialmente por pressupor o privilégio da dimensão econômica sobre a dimensão cultural da existência, partindo sempre de uma imagem do futuro como mero desdobramento de possibilidades dadas na atualidade. O que os artistas apresentavam como plano de ação/paixão era a tentativa de suscitar um clima de “criatividade geral”, capaz de propiciar o aparecimento de novos modos de vida.

O segundo subcapítulo prossegue analisando o tempo da “espera” implicado em análises como as de Zuenir Ventura e Luciano Martins que, diante do enfraquecimento de uma esquerda cultural ideologicamente orientada, enxergavam tudo o que havia “sobrado” da produção artística e cultural dos anos 1970 (especialmente a contracultural) como mera reação ressentida aos “anos de chumbo”, incapaz de articular uma crítica forte a ditadura e ao avanço da cultura do consumo. Mas interessa, sobretudo, analisar também o “outro lado”, isto é, as interpretações que Leminski e Rettamozo, como artistas contraculturais, ofereciam de suas próprias práticas e formas de pensamento.

O terceiro tópico é uma tentativa de entender que tipo de relação os artistas aqui enfocados estabeleceram com a crítica intelectual de seu tempo, com a política repressiva da Ditadura Militar brasileira, com a cultura e o pensamento desenvolvimentista de esquerda e de direita, com o processo de modernização autoritária que ocorre no país, com desenvolvimento de uma economia capitalista cada vez mais fluida e dinâmica em nível global.

Por fim, o último tópico deste capítulo parte do “Plano Pirata” (1977) escrito por Leminski, Régis Bonvicino e Antonio Risério, para pensar alguns dos procedimentos fundamentais da vanguarda contracultural, especialmente no que diz respeito à relação entre corporalidade e produção artística.

2.1 O BRASIL É UM PAÍS ATRASADO?

No interior do restrito recorte temporal desta tese (1975-1980) muitas formas de viver o tempo disputaram espaços na imaginação dos brasileiros. A aceleração parecia se impor como experiência do tempo dominante, seja pelo viés desenvolvimentista, linear e disciplinar da ditadura, seja pelo crescente poder do espetáculo, disponível para consumo na forma da novidade mercadológica. No entanto, havia também apostas em formas de vida que mobilizavam outros modos de experimentação temporal, pontuais e dispersas, mas também disseminadas. Essas experiências permitiram a produção do dissenso e a emergência de conflitos que não se davam apenas “no tempo”, mas também “pelo tempo”.

Um dos pontos em torno aos quais transcorreram esses conflitos pelo tempo foi a ideia da existência de um “atraso” político, social, econômico e cultural no Brasil, bem como a necessidade de sua superação pela entrada em um processo de desenvolvimento. Tal ideia era aceita por amplos setores da sociedade (partes significativas tanto da direita quanto da esquerda), especialmente os mais intelectualizados, que viam o país como retardatário em diversos processos, como igualdade social, desenvolvimento econômico, democratização, avanço civilizacional, a depender de quem denunciava tal atraso e de quais metas projetava para a sua superação. Seria possível discorrer a respeito de alguns exemplos desse pensamento que se poderia chamar, com o risco de uma excessiva generalização, de “desenvolvimentismo”, entendido, para além de sua dimensão estritamente econômica, como a idealização e a busca concreta por uma ideia de desenvolvimento nacional, atrelada a uma orientação temporal e um pensamento com apelo ideológico.

Começando pela análise dos meios intelectuais no país, é possível dizer que ao longo da década de 1970, com a expansão e consolidação de alguns programas de pós-graduação pelo Brasil, houve um exponencial crescimento do número de artigos, ensaios,

teses, dissertações e livros que buscavam explicar, por meio de sua trajetória histórica, o atual estágio do capitalismo brasileiro. Tendo como referência a teoria da dependência e a necessidade de construir a autonomia e ajudar a desenvolver economia do país, esse discurso se colocou a tarefa de produzir diagnósticos dos fatores históricos que teriam levado o Brasil ao seu atual estado de atraso e dependência. Assim, tratava-se de entender, na Sociologia, na História e na Economia, quais as consequências da colonização para o presente, como se formaram as elites oligárquicas que comandavam a política e a economia do país, quais eram os limites do projeto republicano e o caráter do capitalismo subdesenvolvido brasileiro. O conceito de ideologia era muito recorrente nesses estudos. Fundamental para entender esse pensamento, os debates a respeito do conceito giravam em torno de seu significado, afirmando-o ora como sinônimo de discursos que instituíam realidades ora como ideias que mascaravam e produziam falsa consciência. Para ficar apenas de dois dos nomes mais conhecidos, ambos de historiadores, de cada um dos usos do conceito, pode-se citar a tese de Maria Stella Bresciani, que abordava a ideologia “enquanto elemento constitutivo do social”¹⁷⁸ ou Carlos Guilherme Motta que, em um importante livro da época, afirmava que a ideia de “cultura brasileira” seria, mais do que uma realidade constituída, uma construção ideológica que “serviu a embaçar as tensões estruturais geradas na montagem da sociedade de classes e mascarar a problemática da dependência”¹⁷⁹.

Para uma parte significativa das historiografias de então, em grande medida adequadas de alguma forma de marxismo, cada um dos momentos da História do Brasil era descrito era fragmento da explicação do atraso e pela dependência econômicos frente aos países desenvolvidos. Para historiadores como Carlos Guilherme Motta, José Amaral Lapa, Afonso Carlos Marques dos Santos ou Ítalo Tronca, esse atraso na infraestrutura econômica produziria uma defasagem e uma dependência correlata no nível das ideias. Se essa historiografia não ousava oferecer alternativas ou antídotos para tal situação, ela partia do pressuposto de que conhecê-la em sua historicidade era elemento fundamental para superá-la.

Não apenas na comunidade ligada à historiografia, mas também na Economia, na Sociologia e na Literatura, fizeram da interpretação da história do país o seu elemento

¹⁷⁸ BURMESTER, Ana Maria. *A (des)construção do discurso histórico: a historiografia brasileira nos anos 70*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1998, p. 89.

¹⁷⁹ MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ática, 1994, p. 286.

central. No campo da Literatura, seria possível citar a figura de Antônio Cândido, bem como a de seus alunos, em especial Roberto Schwarz, ambos muito lidos pelos historiadores da época. Discutindo desenvolvimento havia intelectuais como Ruy Mauro Marini, Fernando Henrique Cardoso, Lucio Kowarick, Roberto Campos, que, apesar de significativamente (alguns, drasticamente) diferentes entre si, advogavam por uma leitura da história que tinha como horizonte de expectativa o desenvolvimento da nação¹⁸⁰.

Outro exemplo que permite apresentar os embates a respeito da historicidade da Nação é o debate a respeito das “ideias fora do lugar”, conceito lançado por Roberto Schwarz. Fazendo eco à teoria da dependência o crítico afirmava que “incansavelmente, o Brasil põe e repõe ideias europeias, sempre em sentido impróprio”¹⁸¹. Segundo Schwarz, a história das ideias do Brasil estaria cheia de exemplos de cópias retardatárias das ideias europeias, utilizadas fora de contexto. Seria o caso do liberalismo, por exemplo, doutrina que, importada da Europa no novecentos brasileiro, teria sido forçada a conviver aqui com uma contradição: a escravidão, cuja existência anularia os princípios liberais mais básicos. Como afirmou Schwarz:

Partimos da observação comum, quase uma sensação, de que no Brasil as ideias estavam fora de centro, em relação ao seu uso europeu. E apresentamos uma explicação histórica para esse deslocamento, que envolvia as relações de produção e parasitismo no país, a nossa dependência econômica e seu par, a hegemonia intelectual da Europa, revolucionada pelo Capital.¹⁸²

Para Schwarz a superioridade econômica das sociedades europeias, que teria suas raízes históricas no período colonial, implicaria também em sua transformação em modelo para as sociedades dependentes ou “colonizadas”. As ideias produzidas na Europa, quando transplantadas para o Brasil, lugar que lhes era estranho, produziram não apenas contradições, mas aberrações ideológicas que justificariam a dominação e a exploração de uma classe por outra. Se, em solo original, o liberalismo fomentaria a igualdade formal, nos países subdesenvolvidos se transformaria em ideologia que mascarava uma extrema

¹⁸⁰ Havia algumas exceções, pensadores críticos deste desenvolvimentismo, no interior do pensamento de esquerda. Nomes como Celso Furtado e Francisco de Oliveira que, mesmo estando ligadas as ditas “esquerdas tradicionais”, consideravam que a superação de alguns problemas básicos do país era mais importante do que postular um desenvolvimento pautado pela Europa.

¹⁸¹ SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 29.

¹⁸² SCHWARZ, Roberto. *idem*, p. 29.

desigualdade. Essa tese, encampada por inúmeros historiadores, não era entre eles, no entanto, consenso. Em 1976, a historiadora Maria Sylvia de Carvalho Franco, por exemplo, afirmava que essa visão precisava ela mesma ser historicizada:

“O Brasil, por ser um país colonial, tem na Europa a fonte de suas idéias”. Só essa afirmação já implica num ideário cuja origem e cujo significado na vida política do país merece ser questionado. Em termos gerais, essa formulação [...] reconhece na metrópole o centro produtor das relações sócio-econômicas e a colônia como seu produto. Metrópole e colônia, atraso e progresso, desenvolvimento e subdesenvolvimento, tradicionalismo e modernização, hegemonia e dependência são algumas das variantes desse tema com que nos deparamos nas teorias da história brasileira. Qualquer dessas oposições – desde a maneira como foram formuladas pelo romantismo nacionalista até o realismo dá atual teoria da dependência – traz implícito o pressuposto de uma diferença essencial entre nações metropolitanas, sede do capitalismo, núcleo hegemônico do sistema, e os povos coloniais, subdesenvolvidos, periféricos e dependentes. Desse modo, se estabelece uma relação de exterioridade entre os dois termos, em oposição: são concebidos discretamente, postos um ao lado do outro e ligados por uma relação de causalidade. Com isto, [...] se estabelece entre eles uma ordem de sucessão, de modo tal que as sociedades vistas como tributárias se definem como consequência do capitalismo central, sendo este dado como seu antecedente necessário. Há, portanto, uma ordem nessas mudanças: vai das sociedades industrializadas para as agrícolas, das modernas para as tradicionais, das hegemônicas para as tributárias. As primeiras encerram as condições para que sigam as mudanças nas segundas, mudanças que vão aparecer como alterações daquilo, que apresentam de permanente.¹⁸³

Para Carvalho Franco, desse modo, a ideia mesma de dependência trazia consigo uma causalidade que impedia que se enxergassem as particularidades históricas e fazia com que o analista incorresse em generalizações esquematizações apriorísticas que caberia evitar. De acordo com a historiadora, “as ideias liberais não eram nem mais nem menos estranhas ao Brasil, não estavam nem melhor nem pior ajustadas ao contexto local que as correntes escravistas. Umas e outras formavam parte integral da complexa realidade brasileira”¹⁸⁴. Desse ponto de vista, as ideias de liberdade que começaram a circular no Brasil no século XIX eram decorrentes do processo de criação e crescimento de um mercado capitalista com características próprias, ainda que inserido, ao seu modo, na economia mundial. Não haveria, portanto, exterioridade entre capitalismo europeu colonial e

¹⁸³ FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. "As ideias estão no lugar". *Cadernos de Debates*, n.1. São Paulo: Brasiliense, 1976, p. 61.

¹⁸⁴ *ibidem*, p. 61-65.

capitalismo subdesenvolvido dependente, variando apenas o modo como diferentes economias encontram “desenvolvimentos particulares” de ideias “internacionalmente determinadas”¹⁸⁵. Ao fim e ao cabo, para Carvalho Franco, a teoria da dependência implicaria em uma “valorização tácita da industrialização, na verdade do capitalismo e de seus conteúdos civilizatórios, no pressuposto de que traga consigo o progresso das instituições democráticas burguesas”¹⁸⁶.

O diagnóstico do atraso nacional não era, entretanto, exclusividade do discurso intelectual acadêmico, estando amplamente disponível. O desejo de modernização e superação do atraso, de equiparação com os centros mais desenvolvidos estava presente nos discursos que circundavam, por exemplo, no futebol. Foi o caso do momento imediatamente posterior a campanha fracassada da seleção brasileira após a Copa do Mundo de 1974. Na ocasião, a seleção havia sofrido derrotas contundentes para selecionados europeus, tendo o fracasso estimulado a busca de diagnósticos e de soluções. O diagnóstico era o de que o Brasil havia sido superado pela perspicácia do futebol europeu e que se encontrava em estado de defasagem em relação a ele. As soluções propostas envolviam a modernização do futebol nacional, que deveria “ajustar sua maneira de jogar aos novos tempos”¹⁸⁷, adotando um “futebol-força”¹⁸⁸, baseado na força física, na velocidade e na disciplina tática, bem como criar uma série de dispositivos disciplinares que, atuando sobre os comportamentos e os modos de vida dos jogadores, dessem conta de produzir um futebolista ao “estilo europeu”, praticando um futebol moderno. Foi criado nesse espaço esportivo, portanto, um ambiente normativo cercado de cartilhas, cálculos, investimentos científicos e desejos de modernidade que fariam do futebol um dos elementos da nascente cultura do espetáculo fomentada pelo milagre econômico. O futebol se tornava um local privilegiado para acompanhar, em escala reduzida, o fenômeno da modernização autoritária que ocorria na sociedade. Uma modernização que visava alcançar padrões de civilização equiparáveis aos europeus e que os tomava abertamente como modelo¹⁸⁹. Aparecia aqui também uma ideia de transformação que se produziria por meio

¹⁸⁵ *ibidem*, p. 62.

¹⁸⁶ *ibidem*, p. 64.

¹⁸⁷ MOREIRA, Zezé. *apud*. FLORENZANO, José Paulo. *Afonsinho e Edmundo: a rebeldia no futebol brasileiro*. São Paulo: MUSA, 1998, p. 25.

¹⁸⁸ *idem*.

¹⁸⁹ FLORENZANO, José Paulo. *Afonsinho e Edmundo: a rebeldia no futebol brasileiro*. São Paulo: MUSA, 1998, p. 25-31.

de um impulso consciente de uma liderança (dirigentes esportivos) sobre o corpo dos governados (jogadores).

A partir dessa ideia de uma conscientização levada a cabo por uma liderança, é possível passar a outra conotação do conceito de ideologia, para além da ideia de “falsa consciência” ou de construção de ideias a respeito de uma dada realidade: ideologia como forma de orientação política do pensamento e da prática. Essas duas significações do conceito não raro compunham os mesmos discursos, sendo utilizadas ora em um sentido ora em outro, conforme fosse necessário denunciar o mascaramento da realidade ou afirmar uma postura política. A ideia de que existiriam sujeitos dotados de uma densidade de consciência superior à da média de sua sociedade e, portanto, mais capazes de fornecer orientação histórica a seus contemporâneos, é uma das características de uma forma de vida ideologicamente orientada.

Para citar ainda um último exemplo exterior ao âmbito do objeto principal desta tese, é possível mencionar o chamado “novo sindicalismo”, movimento emergente no final da década de 1970, no qual o problema da consciência/ideia e sua relação com a experiência na dinâmica transformação se apresentava e era resolvido por meio do recurso a ideologia como orientação política. Especialmente na ambiguidade que caracterizava a relação entre as bases e as lideranças, entre a luta por participação e o paternalismo. Por um lado, estas lideranças se afirmavam enquanto elemento constitutivo da nova democracia que almejavam construir, com toda a demanda por participação que tal postura implicava; por outro, se definiam enquanto “pais da categoria”, como se acreditassem ter “um grau de conhecimento que falta à sua base”¹⁹⁰, tendo, portanto, a obrigação de desempenhar um papel “paterno”, de orientação, sob pena de ver a base “seduzida” por um “padrasto” que a levaria para o “caminho errado”¹⁹¹, fazendo da representação um modo de orientação política da ação dos “representados”.

Seria preciso, agora, se perguntar o que estes debates implicavam para Leminski e Rettamozo e para a esquerda contracultural à qual se filiavam, especialmente na relação com esquerda ideológica. Pois se entre os grupos posicionados no espectro mais à direita da sociedade o atraso e a necessidade de sua superação eram quase consensuais (falava-se

¹⁹⁰ OLIVEIRA, Isabel Ribeiro de. *Trabalho e política: as origens do Partido dos Trabalhadores*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1988, p. 75.

¹⁹¹ *idem*, p. 75.

especialmente em atraso civilizacional, ausência de ordem e moralidade, etc.), nas esquerdas havia, desde a década de 1960, uma cisão entre aqueles que postulavam o “atraso” como problema e os que o tomavam como falso problema.

O golpe militar de 1964 provocou uma reorganização das esquerdas no Brasil que, com a sequência dos governos militares e o avanço de seus projetos, foram se organizando a partir de dois eixos principais. Na virada das décadas de 1960-1970 havia ainda um clima de rivalidade que era vivido de forma dramática, entre o que se poderia chamar, de forma um pouco canhestra, uma “esquerda ideológica”, mais voltada para a militância política em sentido estrito, e outra “contracultural”, que apostava na transformação das formas de vida como modo outro de fazer política, tendo nas artes um elemento decisivo¹⁹². Ainda que boa parte dos sujeitos em questão se enxergasse como participante dessa disputa, é possível afirmar (e isso foi se tornando cada vez mais claro para os agentes) que houvesse nuances como, por exemplo, o posicionamento de artistas como Carlos Zilio¹⁹³ ou Cildo Meireles¹⁹⁴ que, no momento mais dramático das divergências (final da década de 1960) oscilaram entre o vanguardismo formal e o investimento na arte como forma militância política. Isso sem contar os sujeitos que, mesmo se posicionando a esquerda, não se identificavam a nenhuma das duas alternativas especificamente.

Ao longo da década de 1970 essa rivalidade se atenuou e essas divisões se tornaram um pouco menos rígidas, ainda que persistissem e, em certas ocasiões, reencenassem os embates da década anterior. Diante dessas nuances e complexidades, talvez seja mais produtivo, nesse momento, partir de um recorte próprio (com os riscos que também lhe são próprios), que responda aos interesses que estão em jogo aqui, dividir a produção intelectual de esquerda do período entre aquela que, investindo na “ideologização da história”, postulava o a alienação e o atraso do país, e aquela, apostando nos múltiplos ritmos e temporalidades, questionava o imperativo da aceleração em sentido único que a ideia de atraso implicava.

¹⁹² VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 166.

¹⁹³ Carlos Augusto da Silva Zilio (Rio de Janeiro RJ 1944) é um artista visual brasileiro. Em finais da década de 1960, depois de se consagrar com artista engajado nas lutas populares, se torna presidente da UNE. Em 1970, foi preso como decorrência de suas atividades políticas durante a vigência do AI-5, tendo sido liberado em 1973, quando passa a investir na pintura abstrata. Cildo Meireles (Rio de Janeiro, 1948) é um artista plástico brasileiro, muito próximo das poéticas da arte conceituais. Entre o final da década de 1960 e os anos 1980 realizou uma série de trabalhos que faziam uma severa crítica à ditadura militar.

¹⁹⁴ Cildo Meireles (Rio de Janeiro, 1948) é um artista plástico brasileiro, muito próximo das poéticas da arte conceituais. Entre o final da década de 1960 e os anos 1980 realizou uma série de trabalhos que faziam uma severa crítica à ditadura militar.

Os intelectuais ligados ao primeiro eixo se orientavam pela busca de um desenvolvimento que conseguisse tirar o país da situação de atraso e dependência¹⁹⁵. Se após o golpe, caía por terra a possibilidade de um pacto com a “burguesia” que, até certo ponto, havia incentivado e até financiado a chegada e a permanência dos militares no governo¹⁹⁶, esses intelectuais mantinham ainda no horizonte a ideia de superação de um atraso e da conquista da autonomia nacional, não apenas política e econômica, mas também capaz de dar conta da produção de uma consciência e de saberes próprios, adaptados ao contexto nacional. Era preciso enfatizar, para tanto, a necessidade de uma progressiva conscientização, entendida agora (diferentemente da década de 1960) menos como generalização do conhecimento a respeito da exploração e da luta de classes, do que como investimento nos saberes (História, Economia, Sociologia, etc.) e desvelamento da situação do país (dependência). A arte, nesse pensamento, deveria estar a serviço de um “fim” (de diversas formas: desde as tentativas de instrumentalizá-la como técnica de comunicação eficiente e didática com as “massas”, até a aposta nas formas artísticas como modo de desbloquear as sensibilidades embotadas e mentes iludidas, através do choque), orientada, ao lado de outros saberes, na direção de um objetivo: a transformação social, nos seus mais diversos significados, da revolução ao reformismo progressista.

De outro lado, havia uma esquerda nascida do próprio pensamento artístico, que se reivindicava herdeira das ideias e da atitude tropicalista, mas também do experimentalismo concreto e neoconcreto. Parafraseando e subvertendo a definição de Haroldo de Campos, um de seus inspiradores maiores, seria possível dizer que se tratava de um conjunto de pensadores que buscavam uma experiência existencial como “faiscamento incessante”¹⁹⁷ de formas de vida. Tratava-se uma esquerda que articulava uma crítica do racionalismo, apostava na bricolagem existencial como forma de constituir modos de vida. Essa esquerda (contra)cultural, via de regra, não apelava para a ideologia como forma de orientação existencial, mas acreditava na invenção de outras formas de vida (da comunidade *hippie* às

¹⁹⁵ Essa busca pelo desenvolvimento era tomada, por boa parte dessa esquerda, como uma tarefa incontornável, como se fosse preciso fazer avançar o capitalismo até certo estágio para que, aí sim, uma transformação profunda e anticapitalista fosse possível.

¹⁹⁶ ARAÚJO, Valdei Lopes de. O séc. XIX no contexto da redemocratização brasileira: a escrita da história oitocentista, balanço e desafios. In: ARAÚJO, Valdei Lopes de; OLIVEIRA, Maria da Glória de. *Disputas pelo Passado: História e historiadores no Império do Brasil* [EBook Kindle]. Ouro Preto-MG: Editora da UFOP, 2013, p. 302.

¹⁹⁷ CAMPOS, Haroldo de. Vanguarda. In: *Revista Tempo brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, n.26- 27, jan - mar, 1971, p. 51. Campos falava em “faiscamento incessante de signos”.

experimentações contraculturais urbanas). Sem ignorar a importância do conhecimento (não se tratava de um irracionalismo), faziam da própria experiência um modo de construí-lo, colocando-a antes da consciência (o corpo antes da alma e a alma como parte do corpo), ao contrário da esquerda que nomeavam “tradicional” ou “acadêmica”, para a qual a consciência deveria preceder a invenção de uma outra vida.

Havia, portanto, uma disputa pela imaginação no interior do pensamento de esquerda. Vele lembrar, entretanto, longe de atenuar os conflitos com os “inimigos” externos, essas esquerdas não deixavam de disputar espaço com os imaginários autoritários da Ditadura Militar ou com as incessantes formas de captura do capitalismo espetacular.

O discurso que diagnosticava o atraso e afirmava a necessidade do desenvolvimento (econômico, cultural, político e até civilizacional), que buscava superar as ilusões que impediam o progresso, era proferido por aqueles que pretendiam oferecer alguma orientação e sentido e, para tanto, se colocavam como sujeitos com “maior densidade de consciência em relação à sociedade da qual”¹⁹⁸ faziam parte. O discurso do desenvolvimento, portanto, era um discurso de orientação temporal, no qual se tratava de fixar uma certa ideia de futuro, um horizonte e, a partir deste, desenvolver as possibilidades que o presente oferecia. Não estava em questão romper com o presente, o que equivaleria a produzir novas possibilidades, mas superar os obstáculos que impediam o fluxo contínuo do tempo em direção ao sentido do progresso, liberar possíveis metrificados, isto é, probabilidades.

Em todos esses casos em que o desenvolvimento e a autonomia eram colocados como horizonte a ser alcançado, era um tempo da espera que se fazia funcionar. Não, certamente, porque os intelectuais “desenvolvimentistas” seriam sujeitos de pouca ação, mas porque essa ação estava quase sempre submetida ao desejo de conquista de certos fins bem delimitados. Essa espera poderia ser caracterizada, de acordo com Lapoujade, como a “melancolia invertida”: se o melancólico é aquele que se lamenta pela perda de um passado no qual ainda seria possível encontrar amparo e segurança, organizando seu tempo em torno a um sentimento de nostalgia, o sujeito da espera se temporaliza a partir de uma espécie de “nostalgia do futuro”, desejo da chegada de um tempo em que seria possível superar os males da “fragmentação cultural”, da “despolitização” e da “desideologização”,

¹⁹⁸ MEIRELES, Cildo. Inserções em circuitos ideológicos. In: *Rede Zero*. <http://passantes.redezero.org/reportagens/cildo/inserc.htm>. 1970. Acessado em 10/01/2016.

da transformação avassaladora de tudo em mercadoria.

Mas como Leminski e Rettamozo se posicionavam a respeito dessas questões?

Segundo Leminski, havia nesse contexto, tanto à esquerda quanto à direita, uma arte e uma alta cultura produzida e financiada por “elites”, que desqualificavam a experiência e a produção cultural popular. À esquerda, estaria um discurso que, a despeito buscar falar para o “povo”, de tentar sensibilizá-lo, via nas manifestações populares focos de irracionalidade, desprovidos de uma consciência aguda da “realidade”, ainda que romanticamente entendidas como portadoras de “valores universais”¹⁹⁹, potencialmente subversivas, desde que bem orientadas. À direita, uma cultura elitista, que se enxergava como “superior” e que via as manifestações da cultura popular como folclore. O crítico literário Alfredo Bosi, em um texto contemporâneo ao de Leminski, afirmava que, nessas perspectivas elitistas, cada resíduo urbano da cultura popular poderia ser visto como “fóssil correspondente a estados de primitivismo, atraso, demora, subdesenvolvimento”²⁰⁰. Nos dois casos, se trataria de uma ideia de cultura pobre, medíocre que, para Leminski, teria como público, na verdade, parcelas da classe média acadêmica²⁰¹. Apesar de almejar grandes transformações, essas elites atuariam limitando, capturando e dificultando a dinamicidade intrínseca aos conflitos culturais.

Em um texto chamado “O povo sabe o que diz” (1977) Leminski se posicionava de maneira antagônica em relação a essa perspectiva elitista ao afirmar que “no terreno da língua, o povo (o proto-poeta) é soberano, campeão absoluto”²⁰² ou que “a grande inventividade (aquela que compromete a linguagem) está no povo”²⁰³. A posição assumida pelo poeta reivindicava o “povo” como sujeito da invenção linguística, como aquele que, pelo caráter “analógico” e “ideogrâmico” de sua linguagem (que se mostrava, sobretudo, nos ditos e expressões populares), teria o poder de desestabilizar a linguagem acadêmica da “classe dominante” (composta, na visão de Leminski, por acadêmicos e proprietários dos meios de circulação da cultura letrada). Esta última, por sua vez, ao olhar para a “cultura popular” enxergaria “apenas folclore”²⁰⁴, isto é, uma cultura exótica, que possuía certo valor

¹⁹⁹ BOSI, Alfredo. “Cultura brasileira e culturas brasileiras”. In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 324.

²⁰⁰ *idem*, p. 323.

²⁰¹ LEMINSKI, Paulo. “Existe uma grande arte popular...”. *Diário do Paraná*. Anexo. 11. dez. 1976, p. 4.

²⁰² LEMINSKI, Paulo. O povo sabe o que diz. *Diário do Paraná*. Anexo 7. jul. 1977, p. 6

²⁰³ *idem*.

²⁰⁴ *idem*.

enquanto memória, mas inerte, inapta para produzir sujeitos emancipados e conscientes, capazes daquela auto reflexividade que a alta cultura letrada atribuía a si mesma. Para Leminski, era significativo que os representantes da arte engajada – sejam os representantes do nacional-popular, na década de 1960, sejam os “patrulheiros ideológicos” de sua atualidade –, preocupada em superar o subdesenvolvimento e o atraso do povo e do país, pertencessem, em sua maioria, à “classe dominante”.

Evitando agir a partir de uma noção idealizada e homogeneizante de “povo”, Leminski via na dispersão das manifestações populares um potencial para a inovação análogo ao das vanguardas artísticas. Ao se perguntar se os recursos utilizados nos ditos populares não pareciam coisas “próprias da poesia de vanguarda”²⁰⁵ ou da sofisticação das “elites urbanas modernas”²⁰⁶, o poeta questionava os privilégios concedidos às “elites” intelectuais na “história das formas”²⁰⁷. Segundo ele, era dos setores privilegiados que vinham os “poetas que diziam falar nome do povo” ou os acadêmicos que o estudavam, mas que, na verdade, o “desconheciam”²⁰⁸. Se afirmando diferente destes, que pretendiam levar a consciência a um “povo” desprovido dela, Leminski dizia que era preciso “saber ver, escutar, aprender”²⁰⁹ com esse “povo”.²¹⁰

A resposta de Leminski ao problema da relação entre o intelectual/artista e o “povo” implicava não mais uma forma de orientação, na qual o intelectual estaria à frente ou atrás daqueles que estavam diretamente envolvidos nos problemas (“povo”), mas questionando sua própria participação nos sistemas de poder que bloqueavam a expressão deste e problematizando, com as ferramentas que possuía, formas locais de exercício de poder existentes. Como ele demonstrava em um texto de 1977, no qual respondia a um crítico que o havia acusado de “elitismo”. Reconhecendo as limitações do alcance de sua enunciação, o poeta curitibano escrevia:

Eu sei para quem crio. Não ignoro. Não escondo. Feliz ou infelizmente, eu sou um técnico, Um diagramador de linguagem. Um inventor de novas formas. Novas estruturas. Um dia, o que eu faço influenciara outros que farão viver os signos que crio. Não tenho ilusões de estar conversando com

²⁰⁵ *idem.*

²⁰⁶ *idem.*

²⁰⁷ *idem.*

²⁰⁸ *idem.*

²⁰⁹ *idem.*

²¹⁰ *idem.*

a massa quando não estou Não sou bobo. Eu não estou manipulando veículos de massas, veículos que atinjam efetivamente quantitativamente os grandes números. Trabalho essa área imprecisamente definida como “literatura”. Sou, queira ou não queira. Um escriba. O representante de um know how arcaico. Mas sei também, como publicitário que se a literatura desaparecesse hoje, o povo, o “Povo”, não daria pela falta dela, amanhã. Então, sei que estou escrevendo para um pequeno número. De consumidores especializadíssimos. Para certos setores da classe dominante que tiveram condições de frequentar escolas, comprar livros, aprender línguas. E resolvi assumir esse estigma da melhor maneira. Escrevendo para especialistas. Não escrevo para amadores para pessoas com capacidade de entendimento e critérios de exigências a acima da média. A média é fácil. Sempre haverá alguém com um trabalho de nível para satisfazer a média. Nem me preocupo. Tenho um trabalho importante a fazer em outros frentes de luta. Quem não for míope que o enxergue.²¹¹

Mas qual era esse frente de luta reivindicada por Leminski? No que consistia a tática elaborada por ele? Não se trataria aí de mais uma forma de elitismo, de separação entre o intelectual, que escreve apenas para seus pares, e o “povo”? Apesar da aparência elitista, a resposta consistia em: 1) a afirmação e a defesa de uma atuação específica (especializadíssima) e pontual frente aos sistemas de poder, nesse caso, no campo da escrita e da linguagem, combatendo as estruturas de poder no interior deste campo. Não eram raras as ocasiões em que ele se referia criticamente àqueles que, usando da prerrogativa de ocupar um lugar privilegiado no campo “literário”, pretendiam “falar no lugar do povo”, desqualificando a palavra deste; 2) Sua atuação como “técnico, diagramador de linguagem”, deveria ser capaz de suscitar experiências novas. Segundo o poeta, o artista/intelectual deveria produzir experiências-limite, mesmo que estas não fossem imediatamente assimiladas pelos seus contemporâneos. Outros criadores, mais aptos a realizarem o trabalho de diluição, de mediação entre a experiência radical dos artistas e o “povo”, consumiriam essas experiências e a traduziriam com outros graus de complexidade. Não se tratava, portanto, de disseminar ideias ou levar consciência e orientação às massas, mas de suscitar outras experiências, as mais indeterminadas, produzindo desorientação, abrindo possibilidade de outras formas de orientar-se no tempo.

Em uma nota publicada na seção “Papo Jornal” do *Anexo*, Leminski se referia explicitamente à ideia de atraso, fazendo uma de suas raríssimas menções a ideia de um “atraso” do país:

²¹¹ LEMINSKI, Paulo. Eu, pecador, me confesso. *Diário do Paraná*. Anexo 14 jul. 1977, p. 6

Todo produtor brasileiro de mensagens inovadoras que tenha noção do contexto onde vive será sempre torturado por uma dúvida atroz. Terei o direito de fazer o que estou fazendo? De produzir mensagens difíceis árduas, transgressoras. Num país de analfabetos que ainda não tiveram acesso nem à norma à regra, ao fácil? Qual a utilidade dessa dificuldade? Essa dúvida/dilema é justa e natural. Acho que o criador brasileiro, sobretudo os engajados nas experiências mais radicais, deveria ter sempre esse drama. Mas esse drama esbarra num medo, do outro lado. E que tal se um povo o quanto mais atrasado mais necessitar, a médio e longo prazo, da produção de coisas novas e originais? Quanto mais atrasado um povo, mais ele tem que inventar. Isso é ceio inventar tecnologias, estratégias, táticas. Inovar. Criar verdadeiramente. A própria emancipação econômica de um povo só é possível através de gestos inovadores criativos, inaugurais. E isso só é possível num clima de intensa criatividade e ímpeto inovador. Um clima geral.²¹²

Será que nessa citação o poeta teria revelado um traço decisivo de seu pensamento ou apenas feito uma menção pontual? O modo da escrita do texto, bem como o local onde foi publicado (uma sessão dedicada ao diálogo entre os personagens do meio artístico/intelectual local) sugere uma tentativa de diálogo, um convite à reflexão. Daí que seria possível levantar a hipótese de que se tratava, na verdade, de um texto com tom sutilmente irônico, no qual Leminski incorporava os termos do outro com quem interessaria dialogar (os adeptos do desenvolvimentismo). Por outro lado, poderia tratar-se de um resquício desenvolvimentista, que aparecia de maneira razoavelmente recorrente na produção de Leminski, herança de seus tempos de adesão incondicional ao Concretismo progressista das décadas de 1950 e 1960. Em qualquer uma das hipóteses, este é um documento importante para avaliar a tensão do pensamento leminskiano entre o desenvolvimento e a aposta na multiplicidade temporal.

Partindo de um fato como o alto índice de analfabetismo no Brasil e tomando-o enquanto indício desse atraso do qual falava, ele se perguntava se, nesse contexto, em que as pessoas não teriam acesso sequer ao fácil, faria sentido produzir uma arte difícil. Ainda que assuma esse dilema como “justo”, responde negativamente a questão. Isso porque a arte, por suas qualidades intrínsecas, seria um elemento importante para a formulação de uma resposta a esses problemas. A afirmação de Leminski se diferenciava da resposta desenvolvimentista na medida em que postulava, como resposta de médio e longo prazo ao

²¹² LEMINSKI, Paulo. Pênalti (2). *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 21 jun. 1977, p. 2.

analfabetismo e ao baixo acesso aos produtos de mais alta definição, não um desenvolvimento econômico que traria como consequência um avanço em outras áreas, nem tampouco um processo de conscientização orientado por uma elite, mas a possibilidade de suscitar um “clima” que favorecesse a criação, tarefa para a qual a arte teria um papel importante. Mesmo o desenvolvimento econômico, alvo daqueles à que o poeta dirigia sua crítica, estaria subordinado ao surgimento de outro clima.

Ao aludir a essa necessidade de suscitar um clima geral de criatividade, Leminski dava amostra do privilégio que concedia à ideia de circulação dos afetos. Mais do que fazer o país avançar em uma linha reta que o faria superar o atraso e alcançar os países desenvolvidos, transformar a situação envolvia a abertura de possibilidades para a emergência de táticas inovadoras. Mais do que uma fórmula de desenvolvimento, o que lhe interessava era o debloqueio da criação, o que implicaria em uma multiplicidade de caminhos a construir e não uma direção a seguir. Como a análise leminskiana parecia sugerir, um novo clima não se constituiria com uma temporalidade única indo em direção ao futuro, mas num encontro entre diversas temporalidades constituintes uma ambiência, uma atmosfera.

Essa crítica dos sujeitos que se colocavam na posição de produtores de orientação temporal implicava também uma crítica da orientação temporal progressista. Como já foi dito, a partir de algumas experiências da década de 1960 (neoconcretismo, contracultura, tropicalismo, etc.) emergia uma crítica do pensamento desenvolvimentista no país. Todo um pensamento da multiplicidade temporal começava a ganhar consistência, apostando, sobretudo, naquilo que poderia ser chamado, por oposição a ideia de desenvolvimento, de “envolvimento”²¹³, isto é, a invenção de outras formas de vida, outras presenças capazes de adensar a imagem dominante do presente²¹⁴.

Hélio Oiticica, em texto de 1970, fazia uma defesa do gesto que assumia o subdesenvolvimento, não para manter a situação do país como estava, mas como modo de recusar a paranoia desenvolvimentista e a projetualidade que ela implicava. De acordo com o artista, era preciso assumir “toda a condição de subdesenvolvimento (sub-sub), mas não como uma conservação desse subdesenvolvimento”²¹⁵, do estado de coisas que

²¹³ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 172.

²¹⁴ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea*. São Paulo: Unesp, 2015.

²¹⁵ OITICICA, Hélio. Brasil Diarréia. *Arte em revista*. v. 3. n. 5. São Paulo: Kairós, 1981, p. 43. Publicado originalmente em 1970.

caracterizava a situação contemporânea, e sim como uma espécie de “consciência para vencer a super paranoia”²¹⁶ desenvolvimentista, que gerava todo tipo de “repressão” a qualquer criação que não se submetesse a esta orientação, bem como o sentimento de “impotência” diante de uma distância (entre o atrasado e o desenvolvido) que nunca se atenuava. Oiticica concluía que esse desejo “paranoico” de progresso era tributário de uma crença em um tempo linear, uma historicidade progressista, que via na civilização europeia, “mais desenvolvida”, um modelo a ser alcançado.

Rettamozo, que tinha em Oiticica um dos seus principais inspiradores, parecia concordar com seu diagnóstico:

As manifestações de vanguarda (e quando é que vem o grosso das tropas?) da arte brasileira são, é claro, uma macaquice. País cheio de bananas, sua definição se faz de fora para dentro e salve-se das exceções. Foi preciso, em um período histórico onde a pujança nacional era afirmada pela crescente industrialização; que as mãos de intelectuais liberais, o futurismo e o cubismo (europeus) deveriam receber um tratamento tropical para que sendo progresso, fossem também brasileiros. Estava assim Instituída a Semana de 22. Abandono dos padrões do século passado pela escola do futuro: coincidência de interesses culturais, progressista e uma produção de caráter já firmado que existia esporadicamente. Foi a partir dos anos 30, porém que a cultura brasileira sofreria influências mais fortes, presentes ainda hoje. Influências que ocorrem isoladas e em fortes manifestações determinadas pelos momentos em que a informação e o modelo, vindo de fora ou não, criasse condições de cristalização. Oiticica dixit: "a produção brasileira se dá como diarreia."²¹⁷

A história da arte dita brasileira, ao menos desde a *Semana de 22*, segundo Rettamozo, não seria mais do que a tentativa de transplantar formas estrangeiras dos grandes centros (Europa), com a inserção de temas nacionais. Rettamozo não pensava, no entanto, que os movimentos dos mundos da arte eram meros reflexos de estruturas econômicas. Se a arte brasileira seguia o mesmo caminho da economia, se a importação de mercadorias era acompanhada da importação de modos de fazer arte, era porque, como afirmava Oiticica, ambas faziam parte de um pensamento desenvolvimentista dominante no país. Apesar disso, não se tratava de recusar o que vinha de fora, o que equivaleria a

²¹⁶ *idem*.

²¹⁷ RETTAMOZO, Luiz Carlos. “Nem vanguarda nem retaguarda ou: toda canção de liberdade vem do cárcere. *Diário do Paraná*, Curitiba, 14. ago. 1977. Anexo, p 5.

permanecer no interior desse mesmo pensamento, agora acrescido de um sinal autonomista:

A libertação cultural faz parte de um processo que é em si também um processo. Quando tomamos uma atitude não estamos nos libertando senão relativamente. E necessário acabar com o condicionamento anticultural e procurar ter acesso às fontes encarando-as de forma crítica. Isto é, analisando-as de acordo com as contradições específicas de nossa realidade e experiência cultural. Um, avanço na cultura européia transplantado diretamente para a cultura brasileira poderá significar um retrocesso. Por outro lado a não aceitação dessas mudanças à nível de análise nos leva ao mesmo rumo.²¹⁸

Não haveria, portanto, desenvolvimento ou autonomia a ser atingida. Interessava constituir uma determinada consistência, um plano, um crivo a partir do qual o seria possível receber e reorganizar os afetos que vinham de fora. Se Rettamozo buscava pensar a partir da experiência cultural brasileira, esta não era encarada como causa daquilo que se produz, orientação, ao modo do pensamento desenvolvimentista, mas como consequência do fato de se estar inserido em um conjunto específico de relações.

Ao fazer crítica da mostra “Brasil Arte Agora II”, Rettamozo deixava mais claro o tipo de arte no qual reconhecia esse desejo de autonomia. A mostra tinha como tema “Visões da terra” e como proposta, segundo Roberto Pontual, um dos participantes, “abordar o aspecto da brasilidade”. Rettamozo escreveu toda a crítica com um tom irônico, problematizando as tentativas dos artistas da mostra de produzir uma arte tipicamente brasileira unicamente a partir da temática das obras, pouco tocando no problema das formas. O artista gaúcho debochava dos “resultados” da mostra:

o resultado da procura de identidade é, em resumo, o seguinte: a maior parte dos artistas autenticamente brasileiros é do norte, a beleza aflorando dos temas. Do sul o escasso conteúdo é o único que se fez presente. No humor e no hiper-realismo (fórmula brasileira, só porque trata dos índios? ou não estariam os artistas abusando de elementos exóticos para um hiper?). [...] não seriam uma versão tropicalista do Kitsh? [...] Nos doze nomes escolhidos um afastamento total da preocupação pro forma.²¹⁹

²¹⁸ *idem*.

²¹⁹ RETTAMOZO, Luiz. A querela do Brasil. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 6 jun. 1977, p. 7.

Ao trabalhar sobre exaustivamente os temas, mas abdicar da questão formal, o que ficava de lado era a própria possibilidade de produzir obras inovadoras e capazes de dar conta de “seus problemas e preocupações”, pois era no diálogo radical entre tema e forma, de acordo com Rettamozo, que as produções artísticas mais relevantes se produziam. Ao fim e ao cabo, mesmo buscando uma arte autenticamente nacional, os artistas da mostra acabavam por reiterar uma dinâmica de produção tipicamente mercadológica:

A brasilidade vai pro brejo, já pelo alto nível de acabamento dos trabalhos apresentados. É preciso entender que há uma relação de mercado neste acabamento. [...] É coisa que vem de fora com a idéia civilizada de que a arte é um bem de consumo com sua obsolescência planejada.²²⁰

O uso de uma lógica do mercado (como se verá no capítulo 3) não seria um problema em si se esses artistas estivessem dispostos a assumir suas consequências e utilizar seus recursos em favor de outros efeitos, no entanto não era esse o caso já que o que se buscava era a perenidade da obra, que deveria abarcar o passado, o presente e o futuro da estética do país, sua substância última, sua identidade, contra a “obsolescência planejada” que parecia invadir todos os espaços e tempos da existência contemporânea.

Quando afirmava que “as multinacionais são as maiores interessadas na manutenção de nosso folclore”²²¹, Leminski complementava a crítica de Rettamozo. E o poeta se referia ainda ao Glauber Rocha da década de 1970 (considerado pelo poeta um ótimo cineasta que quando abria a boca para teorizar se revelava “um sub-literato luckacsiano”²²²) como o maior e mais emblemático intelectual partidário dessa “volta às nossas coisas”²²³, o representante de uma visão ingênua e “rural” de cultura popular. Em vez de Glauber, seria preciso retomar Oswald de Andrade e sua “assimilação violenta e visceral do que vinha de fora (o que é fora?) para a produção de nova informação”²²⁴, para “pensar um Brasil urbano e industrial, [...] irremediavelmente industrial”²²⁵.

Mais do que afirmar ou negar a realidade do atraso brasileiro, Leminski e Rettamozo optaram por problematizar os próprios pressupostos dessa discussão, fazendo

²²⁰ *idem*.

²²¹ LEMINSKI, Paulo. Bobagens produções apresenta: O crepúsculo de um ídolo. Estrelando Glauber Rocha (em seu mais comovente papel). Diário do Paraná. Anexo. Curitiba, 24 nov. 1976, p. 1.

²²² *idem*.

²²³ *idem*.

²²⁴ *idem*.

²²⁵ *idem*.

um questionamento incisivo das consequências históricas desse pensamento orientado pelas ideias de desenvolvimento e de autonomia. Ao fim e ao cabo, Leminski e Rettamozo pareciam sugerir que a busca por autonomia nacional (cultural ou econômica) nada mais era do que uma expressão de um desejo de imitar o modelo europeu (este que já teria conquistado a autonomia). Assim, nacionalismo e universalismo, recusa do estrangeiro ou aceitação incontestada deste, se equivaleriam no que diz respeito às condutas do tempo que implicavam. Ambos estariam pautados pela espera, esperança da realização de algo que se deseja (desenvolvimento). Mas, como mostrou Spinoza, toda esperança supõe também o medo, pois quem “está apegado à esperança, tem medo de que a coisa não se realize”²²⁶. Seja entre aqueles que desejavam ajudar a criar as condições para uma revolução, seja entre os que não queriam mais do que a ampliação do desenvolvimento econômico nos moldes liberais, era o medo da contingência que constituía o modo experimentar o tempo.

Buscando outros modos de temporalização, não pautados por este medo, Caetano Veloso, outro participante da geração contracultural, afirmava que sua tarefa consistia em conjugar “a década e a eternidade, o século e o momento, o minuto e a história”, sempre “sob o sol”²²⁷ de uma “alegria, alegria”²²⁸, transformada em forma de experimentar o tempo.

²²⁶ SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2015, p. 140.

²²⁷ VELOSO, Caetano. Manifesto do Movimento Qualquer Coisa. *Alegria, Alegria*. São Paulo: Pedra Q Ronca, 1977, p. 166.

²²⁸ *idem*.

2.2 “O MUNDO EM QUE VIVEMOS NÃO PODE SER SÉRIO”

O humor, enquanto estratégia poética, era recorrente (para não dizer quase onipresente) na produção de Rettamozo. O artista gaúcho dizia que o “insólito, o paródico representam para os criadores gerados nessa confusão [sua contemporaneidade] um meio melhor do que a seriedade para transformar o mundo”. Leminski, por sua vez, definia o humor como uma “arte das artes”. Apesar de afirmarem as qualidades e vantagens intrínsecas ao humor, sempre que teorizavam sobre ele como modo de criação, outra figura conceitual aparecia, explícita ou silenciosamente, como elemento a ser problematizado: a “seriedade”, entendida como uma forma de negação ressentida do presente em nome de outro tempo, idealizado e projetado no futuro. Para os adeptos da seriedade, o presente seria o tempo da alienação, da censura, da repressão, do medo, da massificação, entre outras tragédias. A saída desse presente seria sua negação e superação, em favor de um futuro a ser construído. Tal postura acarretaria, entretanto, a rejeição de tudo o que não dizia respeito a este desejo de superação e que, de alguma maneira, buscasse articular repostas através de recomposições e reorganizações da matéria que compunha o presente. O humor era entendido por Leminski e Rettamozo como a capacidade, não de negar, mas de reorganizar as forças e mobilizar os estratos de tempo soterrados pelo atual.

O objetivo deste subcapítulo é verificar como o problema da seriedade/humor se colocava para Leminski e Rettamozo, sobretudo no período no qual atuaram nas publicações aqui tomadas como fonte. Para isso, recorre-se aqui a algumas comparações entre eles e alguns críticos e artistas que adotaram a seriedade como forma de se conduzir e de lidar com o tempo.

Como exemplos desta postura de seriedade foram privilegiados aqui dois dos mais eminentes críticos culturais daquele momento, que ajudaram a constituir parte do imaginário sobre a década de 1970 no Brasil. O primeiro deles, o jornalista Zuenir Ventura, em uma série de três artigos para a revista *Visão*, publicados respectivamente em 1971, 1973 e 1974²²⁹, escrevia radicalizando a análise feita alguns anos antes por Roberto Schwarz, se apropriando dela para desqualificar a produção cultural do final dos anos 1960 e início da

²²⁹ VENTURA, Zuenir. *apud*. GASPARI, Elio, *et. alii*. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

década de 1970. Schwarz, formulando uma crítica sofisticada dos limites da esquerda tropicalista que emergia no cenário político-cultural brasileiro, apontava para a ambiguidade da atuação dessa geração que, segundo ele, fazia uso das linguagens e meios do mercado para levar a cabo uma crítica de esquerda que iria além dele²³⁰. Ventura, por sua vez, mais do que apontar para o caráter voluntariamente indefinido e ambíguo da nova cultura de esquerda, como fazia Schwarz, denunciava a incapacidade do tropicalismo e da cultura dita marginal de formular uma crítica coerente e efetiva. Se referindo especificamente a esta marginalia contracultural, ele dizia que:

Vivendo entre o impulso de se homiziarem num marginalismo que ameaça levar sua criação a um perigoso autismo e o risco de serem consumidos pelo que rejeitam, esses artistas malditos, mais pelo que aparentam ser do que pelo que produzem, talvez deixem para a cultura brasileira mais uma atitude do que uma obra.²³¹

A dificuldade de encontrar posição equidistante entre a “cultura de massas” e o “formalismo vanguardista inócuo”, a incapacidade de se comunicar com o povo e de suscitar nele algo diferente do desejo de consumo imediato, caracterizariam os maiores defeitos dessa geração e os traços que a condenaria ao “vazio cultural”, a não deixar obra constituída, nem herança significativa. A afirmação de Ventura de que esses artistas estariam bem caracterizados pela sua ausência de obra era curiosamente análoga, na forma, à censura que o crítico Wilson Martins²³² faria a Leminski uma década depois quando, ao ser perguntado, em uma entrevista, sobre a capacidade do poeta curitibano de representar a arte paranaense em nível nacional, respondia ser este um artista sem obra, que teria produzido apenas fragmentos poéticos que, ainda que dotados de certa qualidade artística, eram pouco significativos para servirem com contribuição ao cenário cultural nacional. Zuenir Ventura e Wilson Martins, em suma, não reconheciam na fragmentação, na ilegibilidade calculada, no gesto provocador e na atitude aparentemente pouco séria dessa geração, um traço de sua poética, vendo ali apenas a falta, a lacuna e a incapacidade.

²³⁰ SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 71.

²³¹ VENTURA, Zuenir. *apud*. GASPARI, Elio, *et. alii*, p. 64.

²³² Crítico Literário, foi professor da UFPR e escrever para jornais como o Estado de S. Paulo, Gazeta do Povo e O Globo. Ao contrário de Ventura, era um representante do pensamento conservador.

Em seus três artigos, Ventura realizou um diagnóstico detalhado da situação cultural nos anos que sucederam o AI-5 (1968). De acordo com o crítico, o recrudescimento da censura e da repressão nesses anos havia criado um clima de sufoco, não apenas pelo efeito direto da censura, mas também devido ao paulatino aparecimento de uma autocensura na cabeça de produtores e distribuidores culturais. Ainda mais grave do que essa autocensura seria a redução de boa parte das manifestações artísticas à mera lamentação. Ventura afirmava que, com a impossibilidade do protesto explícito e do fechamento do cerco contra qualquer apelo a “alternativas”, restaria a lamentação, expressão do ressentimento e de uma vontade reativa, como única forma de contraposição ao sistema. Esse era o cenário do “vazio cultural”, que manifestaria sua face mais dramática na transformação da lamentação em “estilo” e em única perspectiva de crítica.

Ventura demonstrava recorrentemente, nesses textos, um desdém pelas formas que não articulavam uma crítica “coerente” da realidade, esta entendida como infraestrutura político-econômica que instaurava as condições de possibilidade dos acontecimentos culturais, ainda que de maneira não completamente determinista, como ressaltava o crítico em um de seus artigos.

Um outro exemplo de uma análise deste tipo poderia ser encontrada no texto do sociólogo Luciano Martins, “Geração AI-5”²³³: nele, se construía a imagem de uma juventude que, formada intelectual e eticamente nos anos mais duros da ditadura militar, acabaram tendo seus processos de subjetivação limados e achatados. Martins descrevia um cenário de “superexploração econômica dos trabalhadores e desrespeito aos direitos individuais”²³⁴, no qual a ideologia da “segurança” teria logrado retirar dos indivíduos a condição de agentes da história. Assim como Ventura, e de modo mais taxativo do que ele, Martins rejeitava as manifestações contraculturais como incapazes de articular uma resposta qualificada ao sistema composto pelo par ditadura/mercado, de produzir algo além de um subjetivismo estéril, do qual “os sintomas flagrantes [...] seriam o culto da droga, a desarticulação do discurso e o modismo psicanalítico”²³⁵.

O “regime autoritário”, de acordo com Martins, teria bloqueado a exploração do real significado dos conceitos de “sujeito” e de “liberdade”, produzindo deste modo, mesmo

²³³ MARTINS, Luciano. *A Geração AI-5. Ensaio de Opinião*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

²³⁴ LOBO, Narciso Julio Freire. Narcisismo e Sociedade. *Revista Somanlu*, v. 1, n. 1, 2000. p. 53

²³⁵ *idem*.

naqueles que se pretendiam seus antagonistas (os jovens da contracultura), um estado de alienação²³⁶. Tudo se passava como se estes últimos, psicologicamente massacrados pelo regime de exceção, não fossem mais capazes de elaborar diagnósticos densos, formular projetos alternativos ou respostas contundentes ao cerceamento da liberdade. No lugar de projetos e da construção de alternativas, o escapismo das drogas; ao invés do conceito, complexo e profundo, a gíria, rasa, preguiçosa e indisciplinada; em substituição à valorização de uma formação intelectual consistente, o modismo das ideias importadas. Segundo o sociólogo, qualquer um que se aventurasse a pedir a algum representante dessa geração algum diagnóstico ou explicação, ouviria pouco mais que um “é isso aí, sabe”²³⁷. A marca dessa geração se expressaria no gosto pela “frase de efeito”²³⁸, pelo “paradoxo de brilho”²³⁹ e o “descontrole do nível de abstração”²⁴⁰, elementos que só ganhavam alguma unidade “através da crônica fácil de jornal”, nunca se materializando em uma “obra”. No fim das contas, a “inconstância da alma contracultural” teria produzido ao menos dois efeitos nefastos: uma desacumulação do saber e uma desarticulação da crítica.

Luciano Martins e Zuenir Ventura construíram seu discurso a partir da espera de um “tempo que se organiza em torno do acontecimento que deve acontecer, mas não acontece”²⁴¹ (ou da expectativa do retorno de algo que já aconteceu e não acontece mais), de um “ainda não”. O que estava em questão, para eles, era a espera por uma ideia que teimava em não se atualizar, pelo ser que não vinha, que não chegava, isto é, uma esquerda cultural que articulasse uma resposta coerente, coesa, organizada e racional. Essa espera levava a constatação de uma ausência, de uma falta, e a pressuposição de que se vivia em um tempo do nada, do vazio, em que só existiam respostas desarticuladas, incoerentes e incompletas. Trataria-se de um “tempo da ânsia” e do sufoco, no qual não havia a possibilidade de agir, mas apenas de reagir.

As análises/experimentações de Leminski e Rettamozo poderiam ser entendidas tanto como problematização e complexificação dessa interpretação de Martins e Ventura, quanto como inversão de valores em relação a ela. Por um lado, é bem verdade que muitas vezes, os “conteúdos” de seus textos, cartuns e composições gráficas versavam sobre um

²³⁶ MARTINS, Luciano. *A Geração AI-5: Ensaios de Opinião*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

²³⁷ *ibidem*.

²³⁸ *ibidem*.

²³⁹ *ibidem*.

²⁴⁰ *ibidem*.

²⁴¹ LAPOUJADE, David. *Potências do tempo*. São Paulo: n-1 Edições, 2013, p. 15.

presente “sufocante”, em que os poderes que se abatiam sobre os sujeitos expandiam cada vez mais os seus domínios, em que resistir era uma tarefa a cada dia mais difícil. Não que seus temas não dessem conta de mostrar as formas de fuga e resistência, mas, na medida em que se tratava de fazer um diagnóstico geral e uma cartografia das relações de poder, acabavam investindo na construção de imagens das formas e estruturas do poder (a arte entre o Estado e o mercado, a perda da ilusão em relação à capacidade revolucionária da arte, o cotidiano cínico, repetitivo e circular apresentado nos cartuns, entre outras coisas). Era, por outro lado, na “forma” e na materialidade dos “suportes”, que a complexidade dos objetos e dos atores aparecia. Era nelas que Leminski e Rettamozo (afinados com toda uma imaginação de época) contestavam a desqualificação que o discurso sociológico da “geração AI-5” fazia das frases de efeito, das gírias, da fragmentação, da apropriação descaracterizante, dos paradoxos e da ausência de obra.

Tanto Leminski quanto Rettamozo recorriam frequentemente às gírias e frases de efeito (pode-se lembrar da frase de Leminski: “com meia dúzia de slogans verdadeiros na cabeça, cerco a montanha, ponho cerco às fortificações, tomo a posição e a defendo”²⁴²), muitas das quais o próprio Luciano Martins denunciava como sinais da desarticulação do discurso e da alienação (expressões como “transa” ou “é isso aí” são recorrentes em seu vocabulário). Ao se apropriarem de textos, teorias e conceitos não se demoravam neles, não buscavam um “aprofundamento”, mas a citação e a imagem, a atropofagização, isto é, possuíam e eram possuídos; faziam das “crônicas” curtas nos jornais um dos seus principais modos de expressão; e a ausência de obra, de uma carreira consistente, para a qual Wilson Martins e Luciano Martins chamavam a atenção em tom de denúncia, era, durante um certo tempo (entre meados e o final dos anos 1970, depois do *Catatau* e até o início de um projeto de livro que, alguns anos depois se tornaria *Agora é que são elas*), um projeto de Leminski que, apostando na escrita como prática “fragmentária e incompleta”²⁴³, pretendia se dedicar a “artilharia ligeira” da cultura *pop*, espaço que deveria ser disputado e tensionado, em vez de abandonado aos “capitalistas”:

²⁴² LEMINSKI, Paulo. *Uma carta, uma brasa, através*: cartas a Regis Bonvicino. São Paulo: Iluminuras, 1992, p. 43. Carta escrita em 1977.

²⁴³ REBUZZI, Solange. *Leminski, guerreiro da linguagem*: uma leitura das carta-poemas de Paulo Leminski. Rio de Janeiro: 7 letras, 2003, p. 64. No livro, a autora desenvolve a ideia de que a escrita leminskiana seria marcada por uma espécie de *désouvement*, tal como ele foi teorizado por Maurice Blanchot.

[...] que responde também aos que me perguntam
 e (depois do catatau)?
 não quero mais escrever livros
 não quero fazer carreira literária
 acho que estamos depois da literatura
 não é preciso mais combatê-la
 o que nós estamos fazendo já não é ela
 a produção de signos
 de bens simbólicos
 de mensagens
 já ultrapassou a barreira da cultura verbal
 em plena conquista de um espaço intersemiótico²⁴⁴

Com a frase “todo layoutman é um poeta concreto”, escrita algumas linhas abaixo, Leminski lançava uma provocação a alguns *literati*, afirmando que estes, fechados em sua própria ortodoxia, não entendiam ou se recusavam a entender poemas concretos que publicitários, homens de arte das agências (bem como cartunistas, fotógrafos, cineastas e desenhistas), entendiam e acolhiam de imediato. Mas, para além de questionar a suposta superioridade dos literatos, o poeta também problematizava análises como as de Martins e Ventura, que desqualificavam produções que, tal como aquela dos publicitários, eram fragmentárias, baseadas em *slogans* e imagens efêmeras. Ao olhar de outro modo para essa produção industrial de imagens e *slogans* (da qual, como já se disse, ele era um agente), Leminski não pretendia isentar a publicidade da gigantesca massa de diagnósticos que, naquele momento, enxergavam nela o mais perverso dispositivo da sociedade de consumo, mas lançar luz sobre uma série de formas de pensar, produzir e expressar que poderiam ser apropriadas (“consumir o consumo”, para usar a expressão de Hélio Oiticica) pela produção artística. Leminski, portanto, não reduzia as poéticas publicitárias a sua operacionalização pelo mercado, nem os publicitários a peças de uma engrenagem destinada a fabricar o culto a mercadoria. Tanto uns quanto outras, eram lidos como atores complexos e paradoxais de uma sociedade que não cessava de se reconfigurar.

Um dos gestos mais significativos dessa recusa voluntária da “obra” e da aposta no “choque” e no efêmero, sempre alvo de opiniões e análises que o desqualificam (e isso tanto na década de 1970 quanto hoje), o grafite e a pichação eram constantemente evocados por Leminski e Rettamozo. Poderiam servir de exemplo, intervenções já citadas no primeiro capítulo como o “Grafiti para Rettamozo” ou a pichação no muro em frente à agência

²⁴⁴ LEMINSKI, Paulo. *Uma carta, uma brasa, através: cartas a Regis Bonvicino*. São Paulo: Iluminuras, 1992, p. 23-24. Carta escrita em 1976.

publicitária, ambas de Leminski (pp. 74-75). Mas também as “anarquigrafias” de Rettamozo, nome reduzido para “ocupação do espaço sensível à anarquigrafia/projeto para reconstrução do gesto suspeito”²⁴⁵, série de fotografias/montagens feitas por Nélida Kurtz (mais conhecida, na época, como Gorda, então esposa de Rettamozo), nas quais o artista, tendo um muro branco como paisagem inicial, aparece, quadro a quadro, progressivamente, “pichando” uma série de linhas pela imagem, até formar um emaranhado onde termina preso.

O trabalho gráfico de Rettamozo é composto por uma sequência de oito fotografias nas quais performatiza o gesto de pichar um muro. No processo de produção da imagem, o artista, com uma lata de spray em uma das mãos, simulava os movimentos de um “pichador”, como se estivesse de fato manipulando a tinta, a trançando linhas aleatórias sobre o espaço branco do muro. Como se tratava de uma simulação, a linha preta foi introduzida posteriormente, através de um aerógrafo em um registro ampliado da fotografia. O processo se conclui e o resultado final é obtido quando o artista, por fim, refotografa a imagem.²⁴⁶ A simulação, no entanto, não visa iludir o espectador. A posição de Rettamozo na imagem e o efeito criado pela aerografia permitem ver claramente o caráter ficcional da operação.

²⁴⁵ RETTAMOZO, Luiz Carlos. Ocupação do espaço sensível à anarquigrafia/projeto para reconstrução do gesto suspeito. In: _____. *Ar Retta: poéticas visuais de Luiz Rettamozo*. Curitiba: edição do autor, 1981.

²⁴⁶ ADAMI, Flávia. A hibridação entre performance e fotografia: um estudo sobre performance, a fotografia e o artista Luiz Rettamozo. *Anais do VII Fórum de Pesquisa Científica em Arte*. Curitiba, EMBAP, 2011, p. 82.

ocupação do espaço sensível à anarquigrafia
projeto pra reconstrução do gesto suspeito

luiz rettamozo

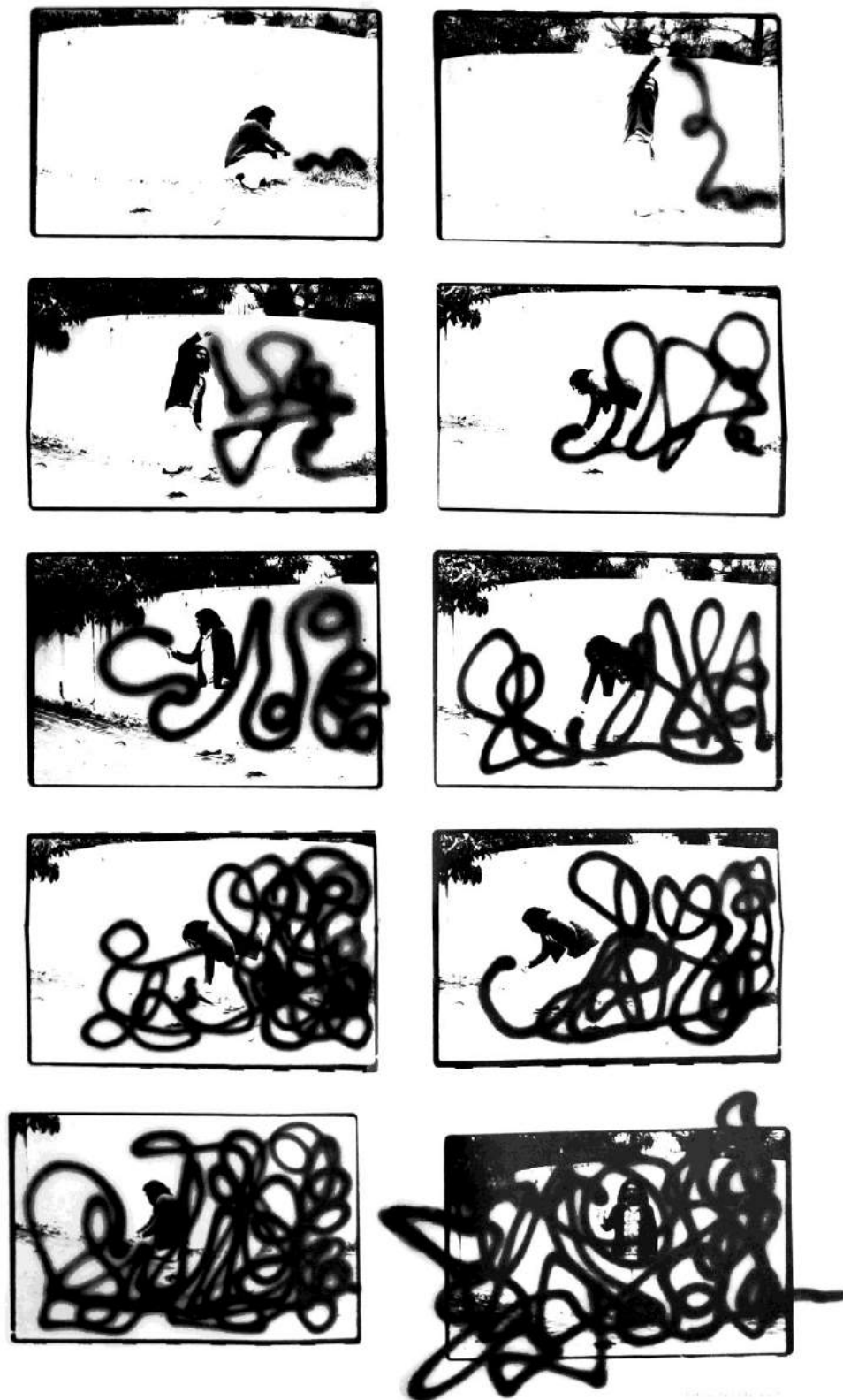


Fig. 7. Anarquigrafia. RETTAMOZO, Luiz. Ar Retta/Oupação do espaço sensível à anarquigrafia/projeto para reconstrução do gesto suspeito. In: *Ar Retta*. 1981.

Nos primeiros quadros, a pichação permanece dentro dos limites do espaço branco do muro. No entanto, conforme o processo “anarquigráfico” avança, ela vai extrapolando esses limites, ocupa o chão abaixo do muro. No quinto e no último quadro, ela sai dos limites da própria fotografia, das bordas retangulares que a confinam, invadindo o suporte. Nesse último quadro, aparece a imagem de Rettamozo no centro, como se estivesse preso no emaranhado composto pelo próprio desenho, este ocupando quase todo o espaço. Rettamozo parecia querer sugerir que há uma certa insubmissão do signo grafite/pichação à técnica fotográfica, aos suportes tradicionais e mesmo ao muro, espaço ao qual costumava ser associado. Enquanto gesto subversivo, grafia marginal, criminosa e polivalente (onde a escrita é, ao mesmo tempo, imagem; e possui índices de oralidade) era vista, pela geração de Leminski e Rettamozo, como uma das linguagens privilegiadas de uma ética e de uma estética capaz de responder às formas contemporâneas de poder.

Essa abordagem, portanto, contestava os valores que sustentavam a interpretação de Martins e de Ventura, bem como outras análogas, reduzia o seu “objeto” (as poéticas que emergem no Brasil a partir do final da década de 1960) à condição de mero decalque, reprodução em outra chave, da cultura autoritária da ditadura militar. Segundo essa leitura os adeptos da contracultura teriam substituído as palavras de ordem e bordões nacionalistas, por “frases de efeito” subversivas e uma ideia “rasa” de liberdade. Assim, não fariam mais que repetir o tecnicismo e o mecanicismo autoritários com uma roupagem e aparência libertárias. A esse tipo de interpretação objetivante faltaria paixão, capacidade de se deixar afetar por aquilo de que falava. Problematizando esse tipo de análise, a filósofa Donna Haraway alerta para a necessidade de manter certa suspeição sobre objetos muito rapidamente definidos como inertes:

[...] suspeita sobre um “objeto” de conhecimento ser uma coisa inerte e passiva. Observações sobre tais objetos podem parecer ou apropriações de um mundo fixo e determinado, reduzido a recurso para os projetos instrumentais das sociedades ocidentais destrutivas, ou ser vistos como máscaras para interesses, comumente interesses dominantes.²⁴⁷

Segundo Haraway, essas leituras devem ser entendidas como “redução” e esta, por sua vez, como uma fixação e simplificação da dinâmica, da multiplicidade e da complexidade

²⁴⁷ HARAWAY, Donna. Saberes localizados. *Cadernos Pagu*, n. 5, pp. 07-41, 1995, p. 16.

dos objetos analisados. Para a filósofa, não se trata de rejeitar toda e qualquer objetividade, mas de pensar uma objetividade que seja fiel à complexidade das realidades que busca interpretar, sem deixar de reconhecer seu próprio lugar na trama das relações de poder. Apenas um saber localizado e não reducionista poderia ser verdadeiramente “objetivo”. Além de não cumprir os requisitos para a produção de uma verdade, essa redução denunciada por Haraway também funciona como gesto de dominação do sujeito do saber sobre o objeto:

Requerem que o objeto do conhecimento seja visto como um ator e agente, não como uma tela, ou um terreno, ou um recurso, e, finalmente, nunca como um escravo do senhor que encerra a dialética apenas na sua agência e em sua autoridade de conhecimento “objetivo”.²⁴⁸

O grafite/pichação²⁴⁹, o cartum²⁵⁰, a música popular²⁵¹, os ditados, frases e gírias que surgem na boca do “povo”²⁵², formas “menores”²⁵³, em geral reduzidas à condição de objeto de estudo ou de recursos disponíveis, prontas para serem apropriadas e usadas por linguagens “maiores”, apareciam, em Leminski e Rettamozo, como coprodutoras desse saber, com toda a sua “capacidade imaginativa”²⁵⁴, que produzia viradas no pensamento artístico, experimentavam modos de expressão, potencializavam a arte a para lidar com os meios de comunicação de massa, articulavam tradição e inovação (tal como os ditos populares, na visão de Leminski). Mais do que objetos e sujeitos, se tratava, antes de tudo, de forças em conflito, de pensamentos que dialogavam, de imaginações que atuavam no mesmo nível. Era a paixão que diferenciava esses dois modos de relação com essas práticas

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 17.

²⁴⁹ A esse respeito o vídeo LEMINSKI, Paulo. Leminski falando sobre grafite. 2011. 1 vídeo sonoro (9:22min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cXdKmKUcXAk>>. Acesso em: 8 jan. 2014.; bem como a intervenção no caderno Anexo, já citada: LEMINSKI, Paulo. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 1. jul. 1977; E também o texto de Rettamozo de 1977: RETTAMOZO, Luiz Carlos. O muro como suporte. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 21 jul. 1977; assim como a proposta de 1981, *Ar Retta*.

²⁵⁰ RETTAMOZO, Luiz Carlos. A querela do Brasil. Dois. *Diário do Paraná*. Anexo. 9 jul. 1977, p. 9; LEMINSKI, Paulo. Humor: esse duélago. Anexo. *Diário do Paraná*. Curitiba, 12 jul. 1977, p. 12.

²⁵¹ LEMINSKI, Paulo. Poesia: morreu a literatura, viva a música popular! *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 14 mai. 1977, p. 2.

²⁵² LEMINSKI, Paulo. O povo sabe o que diz. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 7 jul. 1977, p. 6; Rettamozo faz uso constate, em seus trabalhos, dos ditos populares dos quais fala Leminski. Na sua produção artística, o artista gaúcho busca não hierarquizar os diversos materiais com os quais trabalha, sejam eles proveniente de extratos culturais mais populares ou de elementos da cultura erudita.

²⁵³ A respeito da ideia de menoridade, ver: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Kafka*: por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

²⁵⁴ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas caníbales: líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires: Katz, 2009, p. 14.

“menores”: enquanto Leminski e Rettamozo viam nessas práticas a possibilidade de inovação poética, o pensamento sociológico de Ventura e Martins partia de uma posição de “privilégio epistêmico” sobre elas, “corrigindo as percepções errôneas” que os agentes possuíam a respeito do que faziam, apontando sua “alienação”. Os saberes disciplinares, “lítero-universitários” que buscavam neutralizar essas imaginações, não conseguiriam, entretanto, conter o seu impacto:

Os meios lítero-universitários reclamam. Falam em barbarização. Promovem concursos. Editam revistas.

Tamanho foi o impacto do Tropicalismo sobre Augusto de Campos que o transformou em crítico de música popular, ele, poeta erudito, de formação basicamente letrada.

Essa virada é muito significativa. A poesia já não estava mais, apenas, nos livros. Havia muito mais coisas entre uma faixa e outra de um disco do que sonhava a vã filosofia dos escritores.

Simultaneamente à aventura criativa e existencial do que se convencionou chamar de “grupo baiano”. outros criadores, da mesma faixa etária, conduziam experiências onde a barreira entre poesia letra de música era rompida, com grande estrépito.

Torquato Neto. Capinã. Duda. Walter Franco. Aldir Blanc. E – até por que não? – Erasmo e Roberto. Os nomes são muitos.²⁵⁵

Leminski responsabilizava a música popular tropicalista pela virada no pensamento de Augusto de Campos, que teria aberto seu eruditismo para a possibilidade de pensar os indícios de experimentação e sinais de invenção que emergiam não apenas da produção vinda da alta cultura, mas também do “popular”, daquilo que estava em contato com as “massas” e não confinado nas cabeças vanguardistas e cosmopolitas de alguns pensadores maiores. De Torquato Neto a Roberto Carlos, figuras muito diferentes entre si, a questão do “popular” vinha à tona e o modo como essa questão era colocada por eles afetaria os setores mais eruditos da cultura dita de vanguarda.

A seriedade era o *ethos* que marcava o modo de escrita de críticos como Ventura, Martins, Schwarz, José Guilherme Merquior, Affonso Romano Sant’anna, Glauber Rocha, Ruy Werneck Capistrano ou Mario Chamie, e a forma como desqualificavam essa arte que se manifestava em formas menores como o grafite, a música popular, o cartum. Para os artistas da “vanguarda contracultural”, por outro lado, essa seriedade era vista como sinal de rigidez,

²⁵⁵ LEMINSKI, Paulo. Poesia: morreu a literatura, viva a música popular!. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 14 mai. 1977, p. 2.

incapacidade de se desvencilhar do pensamento binário, de pensar a arte para além de sua imagem do atual ou de sua mera negação. Leminski apontava para essa seriedade como o sinal de um pensamento que se via na obrigação de assumir sua responsabilidade na transformação da sociedade. Essa responsabilidade, entretanto, era denunciada por ele como “má consciência” de uma classe média culpada por sua incapacidade de assumir o papel de elite orientadora do povo e “testemunho angustiado da consciência infeliz do intelectual brasileiro, que na verdade gostaria de estar fazendo outra coisa”²⁵⁶. Não era, no entanto, apenas a crítica literária que lhe parecia demasiado séria e culpada. Havia também toda uma literatura/poesia que representava aquilo que o poeta apontava como concepção “jorno-naturalista” da produção literária e que lhe fazia crer que a literatura era uma forma morta.

Se Leminski não dedicou muita atenção à descrição desta literatura morta, se restringindo a desqualificar dois ou três prosaístas/poetas (Cacaso, João Antônio) de seu tempo e afirmando que o crescimento do mercado literário em meados da década de 1970 não passava de um fenômeno quantitativo²⁵⁷, talvez se possa especular a respeito dela a partir da descrição de Flora Sussekind e de algumas declarações pontuais do poeta. Articulando um balanço da vida literária durante os anos da ditadura, a crítica carioca procurou fazer uma descrição dos modos da escrita literária que emergiram do período, como consequência do chamado *boom* literário²⁵⁸ e que poderiam ser divididos em quatro: a literatura-verdade, o neonaturalismo, a literatura do “eu” e o experimentalismo delirante²⁵⁹. Esta última é amplamente analisada ao longo da tese e diz respeito à geração na qual Leminski e Rettamozo se inscreveram. Interessa, portanto acompanhar a descrição que Sussekind faz das outras três.

Sussekind descrevia, primeiramente, essa “literatura-verdade”, que buscava narrar as “minúcias do horror” das torturas e perseguições. Narrada quase sempre em tom de experiência pessoal, não raro descrevendo eventos reais, essa literatura atuava criando “heróis” com os quais o público – uma classe média letrada – tinha fácil identificação,

²⁵⁶ LEMINSKI, Paulo. A responsabilidade social do artista. *Diário do Paraná*. Anexo. 27 jun. 1977, p. 4.

²⁵⁷ LEMINSKI, Paulo. Paulo Leminski desconta tudo. Entrevista concedida a Régis Bonvicino em 1976. In: LEMINSKI, Paulo. *Uma carta, uma brasa, através*: cartas a Régis Bonvicino. São Paulo: Iluminuras, 1992, p. 176.

²⁵⁸ Aumento expressivo do mercado editorial e do público leitor ocorrido em meados da década de 1970, em parte decorrente dos efeitos do chamado “milagre econômico”, mas também da intensificação dos programas de alfabetização levados a cabo pelos governos militares.

²⁵⁹ SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, pp. 42-58.

apostando na “exibição emocional” e produzindo um “excesso descritivo-ornamental”²⁶⁰; havia também um *neonaturalismo* que, segundo Sussekund, fazia pouco mais do que transpor para os livros a escrita informativa do jornalista, acrescida esta, vez ou outra, de um tom fantástico. Esse romance-reportagem, cuja formula fazia muito sucesso nos Estados Unidos, buscava fazer uma espécie de “fotografia social” a partir dos critérios da “objetividade jornalística”²⁶¹; uma terceira forma que disputava espaço no período era a literatura e a poesia do “eu”, que tentava narrar a experiência do “eu” no cotidiano, essa literatura transitava entre o pessoal e o político, mas sempre presos a uma certa “tirania da intimidade”, que só permitia enxergar os fenômenos sociais a partir desse “eu” solipsista²⁶². Todas essas três formas de fazer literatura estariam marcadas pela seriedade, que ora aparecia como culpa, ora como um tom de gravidade que a denuncia da repressão pareciam exigir, como vontade de narrar a verdade do Brasil ou ainda como ressentimento.

Rettamozo identificou em boa parte das artes plásticas e visuais de seu tempo uma postura análoga a esta que Leminski atribuía à literatura contemporânea. Se referindo a uma antologia de cartunistas brasileiros, o artista afirmava que, “no panorama nacional o comportamento quanto aos costumes (vai militância nisso) é cristão, carola e sem temperos picantes”²⁶³, e complementava: “alguns aspectos politiqueiros imediatos mostram uma participação que, não sendo unha e carne com o seu criador, nos dá uma visão água com açúcar de (em sua maioria) meninotes cheio de ânsias rasgando saia e talento por uma causa que não chegam a entender em seu total”²⁶⁴. Ao desqualificar como “politiqueiros” os anseios políticos de boa parte de sua geração de cartunistas, o artista apontava para a sua incapacidade de articular forma e política, isto é, de perceber e explorar as políticas da arte, mais do que produzir uma arte política. Algo parecido aconteceu na crítica de Rettamozo a exposição “Arte agora II”, problematizada pelo artista como uma amostra de “hiper-realismo”²⁶⁵ brasileiro disposto a reencontrar a identidade nacional perdida, do qual o resultado era um produto “bem acabadinho”, pronto para “ocupar o lugar na cultura de um povo”²⁶⁶. Nos dois casos citados, se estaria diante de produtos artísticos que buscavam

²⁶⁰ *idem.*

²⁶¹ *idem.*

²⁶² *idem.*

²⁶³ RETTAMOZO, Luiz Carlos. Florilégio segundo. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 27 nov. 1976, p. 1.

²⁶⁴ *idem.*

²⁶⁵ RETTAMOZO, Luiz. A querela do Brasil. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 6 jun. 1977, p. 7.

²⁶⁶ RETTAMOZO, Luiz Carlos. A querela do Brasil. Dois. *Diário do Paraná*. Anexo. 9 jul. 1977, p. 9.

negar a realidade atual, o presente (alienação, colonização, etc.), em favor de um outro tempo (passado ou presente), tomado como local da identidade perdida a ser reencontrada. Abordando apenas “temas” e não “problemas”, negando o presente ao invés de tensioná-lo, essa arte não teria condições de produzir “informação ácida” e criar linhas de fuga nessa “realidade histórica”²⁶⁷.

Grande parte dos artistas parecia tomado por essa seriedade. No final da década de 1960 e início de 1970 fervilhavam, na música popular, na literatura e na crítica literária, uma miríade de projetos de país, manifestos, debates estéticos e políticos nas artes plásticas. No decorrer da década de 1970, no entanto, o cenário se transformava e um pessimismo parecia tomar conta do ambiente. A trajetória de um crítico como Roberto Schwarz pode ser exemplar para avaliar essa mudança: em 1969 ele fazia um prognóstico para a década que se aproximava, apostando que o caminho das lutas passaria a partir de então pela figura do intelectual que abandona seu gabinete e suja os pés na lama para encontrar o povo, como no romance de Antônio Callado, *Quarup*²⁶⁸. Em meados da década de 1970, seus textos não apenas não detectavam mais a presença desse personagem intelectual que havia projetado, como também já se mostravam bem mais céticos quanto à possibilidade de uma transformação radical da realidade²⁶⁹. E em 1985, por fim, afirmava não enxergar mais saídas próximas para o avanço irresistível do capitalismo espetacular sobre a cultura²⁷⁰. A literatura e as artes que emergiram a partir de 1975 já traziam sinais dessa transformação. As obras davam conta de descrever e diagnosticar a situação, dos seus detalhes cotidianos até a censura e a repressão, passando pelas experiências pessoais, mas pareciam incapazes não apenas de oferecer novos projetos, mas de problematizar o presentismo pessimista no qual mergulhavam.

Em todas essas formas, a seriedade e a rigidez pareciam, para Leminski e Rettamozo, incapazes de sinalizar transformações. Era no humor, até então visto como menor e desqualificado pelo cânone crítico, que passava a apostar boa parte da geração contracultural, investindo-o de toda uma potência crítica:

²⁶⁷ *idem*.

²⁶⁸ SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

²⁶⁹ SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Editora 34, 2000.

²⁷⁰ SCHWARZ, Roberto. Marco histórico. *Folha de São Paulo*. Folhetim. 31 mar. 1985, p. 8.

O mais importante sobre o humor é que ele não é uma arte. É uma arte das artes. Um diálogo entre códigos. É na intersecção entre o código verbal das palavras e um código plástico como o desenho que se dá o humor. [...] Humor é uma palavra ruim. Dá a impressão que é pra dar risada. Não é nada disso. É outra coisa. É poesia. Com palavras. Ou sem palavras. Os maiores poetas foram humoristas. Não há poesia sem humor. Todo humor é poesia.[...] Os maiores talentos poéticos desta geração desertaram e foram para a música popular ou para o cartum. Os que liam (líamos) gibi, agora, fazem. [...] E agora a grande geração de cartunistas. Cada vez mais numerosos. Cada vez mais hábeis. Cada vez mais fortes. Onde estão os poetas? Certamente não mais naquele lugar que se chamava até ontem de poesia. O humor é um das grandes saídas desta geração do impasse da cultura letrada face ao mundo industrial e dos grandes meios de massa, que são icônicos e intersemióticos. [...] Os poetas estão imigrando para outros códigos.²⁷¹

O cartum, como uma das expressões possíveis do humor, lido por Leminski como arte das artes, era elogiado pela sua capacidade intersemiótica, tendo ocupado, ao lado dos músicos populares, o papel que antes era ocupado pelo poeta estritamente verbal, incapaz de questionar seu próprio tempo, sair do atual. Mais do que um mero recurso para a expressão didática de ideias complexas, do que complemento secundário da poesia erudita, o cartum (em outros momentos Leminski se referia a música popular) encarnaria aqui o caráter subversivo, experimental e inovador que era atribuído por Leminski à poesia em suas mais diferentes formas. O humor era tomado como aposta na capacidade da arte de produzir uma tensão dialética em relação ao presente, isto é, não negá-lo nem afirmá-lo, mas, explorando suas contradições, extrair dele os estratos de tempo soterrados pelas subsequentes camadas de modernização. Ele seria, portanto, uma forma capaz de abrir a linguagem para a sua paixão transformadora, possibilitando a ela não apenas sentir os golpes que não a deixam repousar sob uma identidade atual, mas desferir seus próprios golpes, suscitando acontecimentos que, mesmo que pequenos e quase imperceptíveis, eram irredutíveis à ideia de “vazio” proposta por Ventura e capazes de provocar transformação, escapando ao tempo e à história.

O humor, essa arte das artes, permitiria, segundo o raciocínio de Leminski, tomar distância em relação aos usos convencionais dos diversos recursos artísticos, possibilitando hibridações criativas entre eles. Essa afirmação leminskiana das vantagens do humor para a criação ocorria em um momento em que a Arte passava por uma crise (tendo inclusive seu

²⁷¹ LEMINSKI, Paulo. Humor: esse duélago. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 12, jul. 1977, p. 12.

fim declarado por Arthur Danto) identitária e histórica, tendo sua “seriedade” questionada por uma série de acontecimentos internos ao seu universo, dentre os quais a *pop art* e a arte conceitual, por exemplo. Isso sem falar na crise de legitimidade pela qual passava a ideia de um “projeto moderno” de civilização, do qual boa parte dessa arte era representante, ainda que nem sempre da forma mais convencional. Nesse cenário o humor aparecia como possibilidade, não apenas de escape, mas de crítica, de suspensão das convenções vigentes e de imaginação de futuros outros²⁷².

Mas Leminski e Rettamozo não estavam sozinhos nesse elogio do cartum. Por ter como características principais a condensação e a síntese, Ernst Gombrich sugeria que esse suporte era um modo de expressão com um alto potencial para evocar climas, atmosferas. Ao personificar entidades abstratas (o Estado, o país, a liberdade, etc.), reunir espaços e tempos díspares em uma única imagem, transfigurar humanos em animais e animais em humanos, aludir a fenômenos naturais (tempestade, furacão, luz, sombra, etc.) o cartum teria certa facilidade para efetuar saltos semióticos, transitando entre diferentes artes, recorrendo a recursos “próprios” de várias delas, usando-os e sendo usado por eles para expressar a relação dos corpos com as atmosferas que os circundam e os atravessam. Gombrich chegou a definir o cartum, especialmente pela sua capacidade de fornecer imagens prontas para o consumo, como um instrumento ambíguo: poderoso, capaz de evocar atmosferas, mas também perigoso, pelo seu potencial para ressaltar medos e, até mesmo, suscitar ódios e preconceito. Mas tal alerta não era uma condenação. O historiador da arte lembrava que “o arsenal do cartunista” tinha a potencia para, por exemplo, “mitologizar o mundo ou espalhar ilusões [...], inflar a frase estúpida e dar-lhe uma vida estúpida própria”, mas também de “desinflá-la por uma comparação retórica com as realidades que ela descreve”²⁷³.

Essa potência semiótica que Gombrich percebia no cartum poderia ser identificada, seguindo a lógica de Leminski e Rettamozo, no humor como um todo, entendido como modo de produzir arte apostando na tensão dialética das formas, das forças e dos tempos. Apesar de afirmarem, diferentemente de Ventura e Martins, o caráter fragmentário como

²⁷² SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das letras, 2002, p. 303. Saliba pensou as possibilidades do humor no Brasil do início do século XX.

²⁷³ GOMBRICH, Ernst. O arsenal do Cartunista. In: *Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a Teoria da Arte*. São Paulo, EDUSP, 1999, p. 142.

elemento constitutivo e positivo da poética de sua geração e privilegiar o humor em relação à seriedade, Leminski e Rettamozo não negavam o clima de “sufoco”, a “falta de ar”, descrita por estes críticos. Pelo contrário, como se verá no próximo subcapítulo, todo o diagnóstico que os multiartistas faziam da situação brasileira era inseparável da evocação dessa atmosfera irrespirável. O que lhes interessava, no entanto, era desvincular a relação direta entre esse clima (sufoco) e a poética, sugerindo que a relação entre os dois era de tensão, mais que de causalidade.

2.3 UMA GERAÇÃO ENTRE DOIS “NÃO”

Ao longo da década de 1970, Leminski e Rettamozo investiram massivamente em um experimentalismo artístico, que se manifestava por meio de poesias, intervenções urbanas, imprensa alternativa, quadrinhos, fotografia, pintura, música, cartuns, (pós)literatura, entre outras formas. Eles constituíram-se enquanto artistas em um momento em que, nos meios de arte, se encontravam e se chocavam propostas como o neoconcretismo e arte participativa engajada, passando pelo tropicalismo. Os artistas daquela geração dedicavam boa parte de seu tempo a se aproximar ou se afastar dessas tendências, incorporando ou rejeitando seus conceitos e estratégias de produção. Esses movimentos do desejo constituíram os principais aspectos da produção de Leminski e Rettamozo: crítica às ditaduras (a da política – militar – e a do mercado), aposta no hibridismo, na multiplicidade e no humor, bem como uma crença na necessidade de aliar o rigor formal dos concretos e a paixão tropicalista²⁷⁴.

Segundo Leminski, em texto escrito em 1983, no qual fazia uma retrospectiva da experiência de ser artista durante a década de 1970, esta era uma “geração que cresceu imprensada entre dois ‘não’”²⁷⁵: o da ditadura militar com a “censura, a intimidação generalizada, a paranoia anti-subversiva, as demissões, os exílios, a repressão de todo

²⁷⁴ A questão da relação entre paixão e rigor é desenvolvida em Mário Câmara e Manoel Ricardo de Lima. CÁMARA, Mario. *Corpos pagãos: usos e figuras na cultura brasileira (1960-1980)*. Belo Horizonte, UFMG, 2014, p. 150-161; LIMA, Manoel Ricardo de. *Entre o percurso e a vanguarda: alguma poesia de P. Leminski*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult, 2002, p. 100-114.

²⁷⁵ LEMINSKI, Paulo. *Tudo, de novo*. LEMINSKI, Paulo. *Ensaaios e anseios crípticos*. 2ª edição ampliada. São Paulo: Unicamp, 2012, p. 73.

movimento crítico, em nível de pensamento e ação”²⁷⁶; e o de “setores da esquerda”²⁷⁷ que, com anátemas como “alienação”, “elitismo”, “formalismo”, “colonização”, não faria mais do que repetir o discurso autoritário da direita mais “reacionária e obscurantista”²⁷⁸, que havia tomado de assalto o poder político no país.

Quanto à ditadura, a crítica de Leminski e Rettamozo atacava tanto a estratégia da repressão quanto as consequências do discurso progressista e desenvolvimentista por ela adotado. Mas se ambos tratavam exaustivamente da segunda, foi Rettamozo quem deu mais atenção à primeira, construindo a imagem de um momento histórico marcado pelo clima de sufoco, pela ameaça da censura e o embotamento dos sentidos. Algo que talvez ajude a compreender sua recorrência a esses temas são as experiências com a censura que o artista chegou a mencionar em algumas de suas entrevistas, nas quais afirmava ter vindo para Curitiba fugindo da repressão que a ditadura exercia sobre ele em Porto Alegre²⁷⁹, ou mesmo a censura sofrida por um jornal alternativo publicado por ele, já em Curitiba, o *Scaps*²⁸⁰.

Rettamozo não cessava de denunciar e criticar os diversos dispositivos de controle agenciados pela ditadura militar. Quando abordava a ditadura ele não fazia simplesmente uma crítica política do autoritarismo, da centralização do poder ou da censura, mas falava de uma experiência que sentiu na própria pele, e que afetava a sua produção artística. O que aparecia nos seus textos, instalações e cartuns era o desenho do autoritarismo nas suas ramificações mais ínfimas e cotidianas: a experiência de ser espectador de uma mídia censurada, de ter seu próprio trabalho vetado, do medo de não poder falar tudo aquilo que se pensava, da ausência de perspectiva de um futuro diferente. Seus cartuns pretendiam dar visibilidade as dimensões mais obscuras da vida sob a ditadura:

²⁷⁶ *idem.*

²⁷⁷ *idem.*

²⁷⁸ *idem.*

²⁷⁹ ARAÚJO, Adalice. A arte-jogo de Rettamozo. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 24 mai. 1992.

²⁸⁰ DELEGACIA DE POLÍCIA FEDERAL. Superintendência Regional no Paraná. DOPS – Delegacia de Ordem Política e Social. Pasta 1241.146. n. 02248. Jornal Scaps. Ver anexos do 1 ao 7.



Fig. 8. Dúvida. RETTAMOZO, Luiz Carlos. *Fique Doente, não ficção*. Curitiba: Edições Diário do Paraná, 1977. Publicado também no *Anexo*.

As rolhas nas bocas e ouvidos dos personagens representados eram uma marca dos cartuns que abordavam esse tema, indicando as limitações impostas pelo regime à livre expressão ou as barreiras impostas à percepção. A televisão é representada com uma boca e ouvidos tapados por essas rolhas. Em frente ao aparelho, um braço posicionado como se fosse o do espectador/leitor, segura um microfone como que indagando a própria televisão: “uma dúvida que espanta: o que nesta T.V. me atravessa a garganta?”. Há uma antropomorfização do aparelho de televisão, que é figurado com boca e ouvidos, ambos tapados; há também uma frase que interroga tanto o observador quanto a televisão com uma questão que tem o objetivo de questioná-lo a respeito da relação que este estabelecia com a televisão. A figuração da televisão como uma espécie de corpo apontava para sua capacidade de afetar e ser afetada: o mesmo aparelho que era objeto de uma infinidade de críticas por seu poder de invasão subjetiva, era invadido, censurado. Ao interferir na televisão, a censura atravessaria também a garganta do corpo do telespectador e produz o sufoco, a sensação de não poder falar ou mesmo de respirar com dificuldade.

A estrutura de tempo deste e de outros cartuns de Rettamozo não aludia ao movimento, à transformação, a um futuro aberto. Ao contrário, o questionamento era feito para um interlocutor que, apesar de antropomorfizado, tinha os ouvidos tapados. O conflito e a tensão não se resolvem, mas não porque haveria uma abertura a inúmeras possibilidades, e sim porque não há, entre os interlocutores, nenhuma possibilidade de

diálogo e comunicação, qualquer “comum”. O cartunista não recorreu a resoluções narrativas como, por exemplo, o espectador quebrando o aparelho de televisão ou sendo “hipnotizado” por ele, duas imagens clássicas do imaginário construído em torno à tecnologia e a mídia.

O cartum, ao não dar um desfecho a narrativa, ao não lhe definir um sentido, apontava para a percepção de um “presente amplo” e para um futuro que não era visto como portador da possibilidade de transformação, mas como continuidade de um presente do qual não se enxergava a saída. Não somente pelo peso esmagador da censura sobre o presente, nem porque não se conseguiria enxergar o fim da ditadura política, afinal já era de conhecimento público que o país estava em período de distensão e abertura, ainda que lenta, gradual e controlada pelos próprios militares. Mas, sobretudo porque a força do mercado, de um capitalismo revigorado pela “modernização” efetivada pelos militares, era sentida, tanto por Rettamozo quanto por Leminski (e muitos de seus contemporâneos) como onipresente, sem exterioridade possível e, mais do que isso, desejado por aqueles sobre quem se exerce.

Se a ditadura militar, desde seu início, investiu tanto na repressão quanto na tentativa de cooptação dos artistas e produtores culturais, convém lembrar que com início do período de distensão, a abertura “lenta, gradual e segura” trouxe consigo o privilégio da estratégia da cooptação em relação a da censura e da repressão. O que, de certo modo, significou o fortalecimento de um mercado de bens culturais, mais flexível e mais dinâmico²⁸¹. O cartum de Rettamozo sinalizava para essa ambiguidade na medida em que podia ser lido como uma crítica à censura e ao embotamento dos sentidos (rolhas tapando a boca e ouvidos do aparelho de TV) provocados pelo governo militar e militarizante; mas também como uma alusão ao uso das mídias como instrumento de um tipo de exercício do poder que resultava do encontro entre política e publicidade, e que consistiria na tentativa de colonização do imaginário social através de ocupação e domínio do maior número possível de espaços subjetivos e materiais, buscando capturar o próprio desejo coletivo e não apenas obter sua obediência.

Nos cartuns de Rettamozo, mais que reprimidos e calados, os indivíduos figurados apareciam embotados, atomizados, cínicos, etc. Tal figuração era produto de uma leitura das

²⁸¹ SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 13.

novas relações entre as coletividades e o mercado – e com ele a modernização, o desenvolvimentismo, o progresso, etc. –, da compreensão do último como um agente do achatamento da vida. Novas relações possibilitadas por um investimento, por parte dos governos militares, em industrialização e no crescimento dos mercados, isto é, o aprofundamento do capitalismo e a correlata ascensão do consumo ao papel de mediador das relações em diversos setores da vida, bem como o crescimento da publicidade como instância capaz de interferir no imaginário coletivo. Eram essas relações entre mercado e a sociedade que, ao lado da distopia provocada pela dificuldade de imaginar projetos políticos outros em um contexto de ditadura militar, apareciam nos cartuns:



Fig. 9. Acabou a ditadura. RETTAMOZO, Luiz Carlos. In: *Pra mim Chega!*. Curitiba: Beija-Flor, 1979. p. 79.

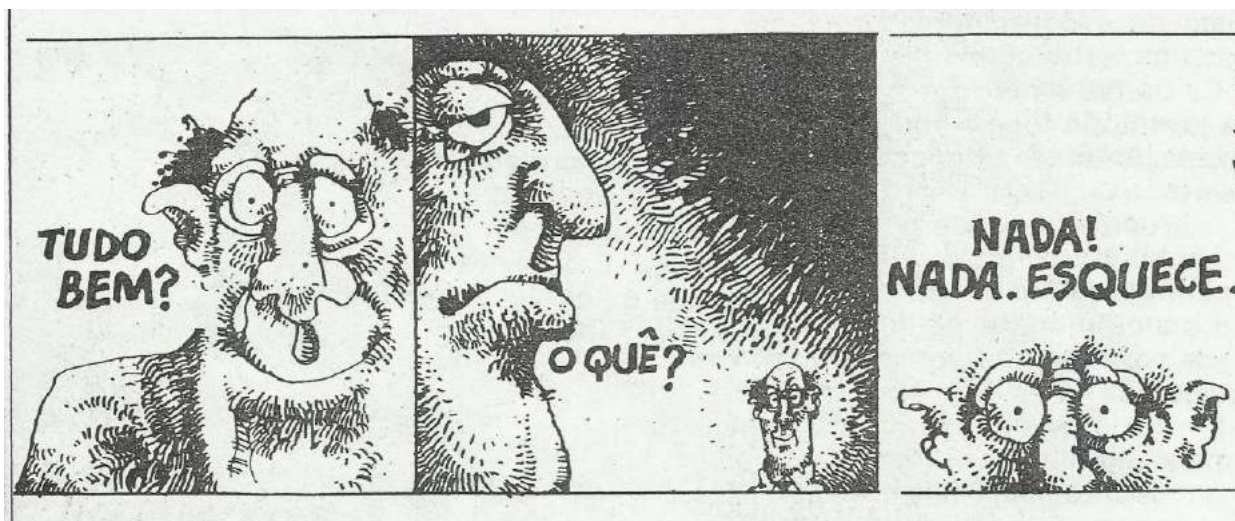


Fig. 10. Tudo bem? RETTAMOZO, Luiz Carlos. *Fique doente, não ficção*. Curitiba: Edições Diário do Paraná, 1977.

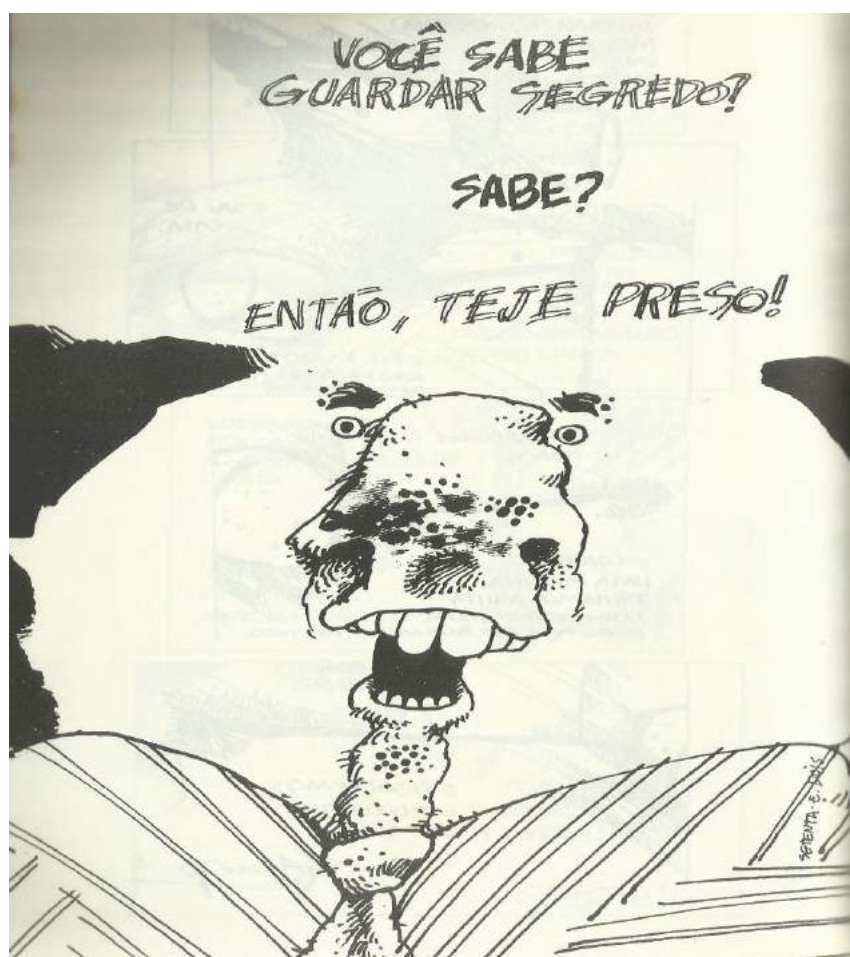


Fig. 11. Teje preso! RETTAMOZO, Luiz Carlos. In: *Pra mim Chega!*. Curitiba: Beija-Flor, 1979. p. 72.

Quando não estão embotados pela repressão e pela censura, a ponto de não conseguirem mais pensar para além delas (fig. 17 e 19), os personagens das tiras de Rettamozo estão em estado de distração, imersos em si mesmos, fechados em sua própria individualidade, isolados, mesmo na presença de outros sujeitos (fig. 18). Os diálogos acontecem sem que haja comunicação entre os personagens. Tampouco está em jogo, nesse caso, a produção de “informação nova”. Rettamozo construiu, nesses cartuns, cenas em que predomina a pobreza da experiência, a dificuldade de estabelecer relações multidimensionais consigo mesmo e com os outros.

Por um lado, portanto, havia todo um processo de industrialização, militarização, disciplinarização, imposição da ordem, de ajuste das peças que compunham a nação, de imagens produzidas pela ditadura militar para legitimar seu projeto de poder. Tratava-se de um imaginário que figurava a nação como uma máquina e os indivíduos como peças que deveriam zelar pelo seu bom funcionamento, dispostos a se adaptar e, se preciso, sacrificar-se pelo Brasil²⁸². Nesse imaginário, em vez de cidadãos ou de trabalhadores (como em boa parte do imaginário de esquerda), os indivíduos eram vistos como peças da máquina. Não estava em questão apenas um nacionalismo enquanto signo de identidade e tradição, mas enquanto aposta em um Brasil moderno, destinado ao progresso, ao crescimento, ao desenvolvimento.

Ao mesmo tempo, começava a nascer, com o afã desenvolvimentista, uma racionalidade que reduzia a vida e os processos coletivos à sua dimensão econômica ou, falando de outra forma, produzia modos de viver pautados pelos valores do empreendedorismo, da produção de si mesmo enquanto sujeito ativo do desenvolvimento do país e da construção da própria vida enquanto capital humano. Uma concepção de vida na qual cada um deveria agir como uma espécie de empresário de si mesmo, capaz de se autoproduzir enquanto produtor e consumidor.

A ditadura militar, desse modo, não era apenas uma certa estrutura de poder político-institucional, mas todo um aparato que, simultaneamente, estatizava a vida (buscando direcioná-la e colocá-la para trabalhar pelo bem e pelo desenvolvimento da

²⁸² FLORENZANO, José Paulo. *Afonsinho e Edmundo: a rebeldia no futebol brasileiro*. São Paulo: Musa, 1998, p. 52-54. Não que esse pensamento que imagina a sociedade como uma grande máquina fosse exclusividade da ditadura. Em certa medida, ela era apenas mais um dos agentes desse imaginário, que nasce na Europa, no século XIX, mas que, no caso brasileiro, acaba por facilitar as condições de seu crescimento e de sua manutenção no comando do país.

Nação) e possibilitava sua privatização (criando as condições para que o mercado estendesse seus tentáculos sobre os modos de produção de subjetividades de maneira mais eficaz). Não era à toa, portanto, que nas imagens de Leminski e Rettamozo os sujeitos apareciam esmagados entre o mercado e o Estado.

Ao instituir a censura e a repressão, por um lado e, ao favorecer a expansão de um mercado monopolista e de uma cultura do consumo que buscava adentrar todas as esferas da vida, por outro, a ditadura convertia a Nação e o mercado em máquinas fabricadas para codificar invenção e gerir o aparecimento da diferença, da inovação, do estranho. Como? A censura e a repressão, naturalmente, trataram de criar estratégias para eliminar do espectro político as dissonâncias e os contraprojetos explícitos; a expansão do mercado, em conjunto com a concentração de grande parte dele nas mãos de alguns grandes conglomerados, limitou a atuação no interior do campo cultural e criou uma cultura consumista, individualista, privatizante, com identidades a cada dia mais flexíveis (ao menos em se tratando da possibilidade de escolher entre as opções identitárias oferecidas por este mercado), mais centradas na defesa, não tanto dessas identidades (que, afinal, são flexíveis), mas da sua própria vida e individualidade enquanto valor, constantemente ameaçadas por um mundo que se globalizava com uma velocidade assustadora. Ao fazer explodir a concentração demográfica nos grandes centros urbanos, trazia para mais perto as diferenças (ao menos nos ambientes urbanos que, justamente nessa época – virada dos anos 1960 para os 1970 –, passaram a possuir mais habitantes do que os ambientes rurais²⁸³), as alteridades que antes estavam confinadas em seus espaços próprios.

A propaganda oficial da ditadura, por mais simplória e anedótica que aparentasse ser, revela algo de seu imaginário político, de seu projeto de país e de suas demandas por segurança e marginalização da alteridade²⁸⁴. As peças publicitárias elaboradas pela inteligência militar privilegiavam um elemento fundamental do imaginário militar, o “congraçamento povo-governo”²⁸⁵. Este congraçamento se daria em torno a valores como

²⁸³ IBGE. Características da população. In: <http://7a12.ibge.gov.br/vamos-conhecer-o-brasil/nosso-povo/caracteristicas-da-populacao>.

²⁸⁴ Carlos Fico lembra que muitas vezes a propaganda oficial era vista como anedótica e provocava apenas as risadas do público. No entanto, segundo ele, não se deve deixar de levar em conta o fato de que há indícios apontando que o caráter simplório e didático provocava um impacto significativo sobre o público infantil. Além disso, mais do que verificar a “eficácia” dessa propaganda, é importante perceber o imaginário implícito nela e a longa tradição de reflexão a respeito dos problemas do Brasil na qual ela se insere. FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: Ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 1997, p. 128.

²⁸⁵ FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: Ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro:

“esperança”, “união”, “amor”, “coesão”²⁸⁶, todos seguindo “o mesmo caminho”, “o caminho certo”, “cantando a mesma canção”²⁸⁷. “Para os militares, a dissensão, a discordância, o debate público eram sintomas de fragilidade”²⁸⁸, a diferença e a estranheza inovadora, representavam um perigo do qual seria preciso “defender a formação das nossas moças e dos nossos moços”²⁸⁹. Essa propaganda era uma das peças de um ideário da comunidade nacional destinada a um futuro promissor, mas que precisaria, para alcançar esse futuro, superar a degeneração moral e defender-se das ameaças internas à integridade da Nação. Atuando em conjunto, mas não voluntariamente articulada com ela, ocorreu o surgimento paulatino de uma “indústria da segurança”²⁹⁰, que visava oferecer produtos para aqueles que sofriam e se angustiavam com o crescimento da cidade e a multiplicação de outros, de desconhecidos, de alteridades potencialmente perigosas. Toda essa demanda por segurança – entendida aqui em sentido amplo – levou os sujeitos a buscarem formas de se imunizar, de criar defesas e barreiras:

O crescimento anormal dos dispositivos de controle e de sujeição determina um correspondente decréscimo da liberdade individual e coletiva. Barreiras divisórias, bloqueios da circulação das ideias, das linguagens, das informações, mecanismos de vigilância ativados em todos os lugares sensíveis, constituem cada vez mais formas de desvitalização.²⁹¹

Essa busca por imunidade redonda no que Paul Virilio chama de “militarização do cotidiano”, isto é, visão de que o outro é um inimigo em potencial, como se todos estivessem mergulhados em uma “guerra pura”, que militarizava corpos e consciências. Como se a industrialização, a importância crescente da tecnologia, da ciência – de uma certa ciência e de uma certa tecnologia –, a mercantilização da vida, a mídia, produzissem uma “cultura fragmentada”²⁹², com sujeitos “abismados e desiludidos”²⁹³, que impediria o

FGV, 1997, p. 125.

²⁸⁶ *ibidem*, p. 124.

²⁸⁷ *ibidem*, p. 125.

²⁸⁸ *ibidem*, p. 127.

²⁸⁹ Brasil/ Presidência da República/Assessoria Especial de Relações Públicas, 1969? c:82. *apud. ibidem*. p. 121.

²⁹⁰ VIRILIO, Paul. *Guerra pura: a militarização do cotidiano*. São Paulo: Brasiliense, 1984. Ver também, a esse respeito: ESPOSITO, Roberto. Comunidade, Imunidade, Biopolítica. In: *E-misférica*. v. 10. n. 1. 2013, s/p.

²⁹¹ ESPOSITO, Roberto. Comunidade, Imunidade, Biopolítica. In: *E-misférica*. v. 10. n. 1. 2013, s/p.

²⁹² RETTAMOZO, Luiz Carlos. ArtShow. *Pólo Cultural*. Curitiba, 21 set. 1978. p. 1.

²⁹³ *idem*.

“contato direto”²⁹⁴ entre as pessoas, gerando a crença de que o outro é um perigo a ser evitado:

É a essência da guerra na tecnologia que vem provocando o que o autor [Paul Virilio] define como “endocolonização” das cidades, ou seja, a colonização interna da própria população civil. São os mega-subúrbios solapando a pólis como espaço político, são os corpos partindo em retirada, procurando refúgio no condomínio-fortaleza, da mesma forma que se apresentam paralisados nos engarrafamentos de automóveis e só se sentem seguros nas casernas de consumo ou de lazer²⁹⁵.

Não é raro, nesses momentos, que o outro ameaçador se transforme em inimigo a ser subjugado ou abatido em prol da própria segurança. E é aí que a censura e a repressão, instrumentos desse desejo de segurança e imunidade, revelam sua afinidade com o aparato rizomático dos mercados, do qual seriam, aparentemente, antagonistas. Para Alexandre Nodari, a própria forma de atuação da censura oficial se coadunava com essas relações de poder que tinham o mercado como centro:

A “mera exposição” deixa de ser encarada como “mera exposição” para se tornar propaganda. A linguagem é vista pelos integrantes do regime militar não como uma ferramenta de comunicação racional, mas como veículo de propagação de efeitos. A atenção se volta não só para o que é enunciado, mas para o modo em que é enunciado. De alguma maneira, o discurso produzido pela ditadura repetia aquela verdade enunciada por McLuhan: “o meio é a mensagem”.²⁹⁶

Esse inimigo era nomeado genericamente de “comunista”, “subversivo”. E este, mais do que difundir ideias e conquistar mentes, atuaria, segundo a lógica dos militares, como vetor de subversão, desmoralização e violência. Assim, a censura moral e a política seriam duas faces de um mesmo combate contra a propagação de uma “guerra psicológica adversa”, em uma busca por imunidade:

Esse argumento se mostrava já no vocabulário utilizado pelos presentes à reunião: a “Pressão Comunista” “estimula”, “deforma”, “explora

²⁹⁴ *idem*.

²⁹⁵ MORAIS, Reinaldo Queiroz de. Pau Virilio: o Pensador do Instante Contemporâneo. *Contexto e Educação*. Editora UNIJUÍ, v. 17, n. 65, pp. 37-54, jan./mar. 2002, p. 42.

²⁹⁶ NODARI, Alexandre. *Censura: ensaio sobre a “servidão imaginária”*. 252 f. Tese (Doutorado em Literatura) Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: Santa Catarina, 2012, p. 173.

racionalmente as vulnerabilidades”, cria um “clima perigosamente emocional”, etc. Tal vocabulário, já presente na definição da “guerra psicológica” pelas Leis de Segurança Nacional do regime, remete a uma lógica sensorial, corporal, de contágio, e afasta-se do palavrório referente à ideologia e à consciência (convencer, enganar, etc.). Não havia, aos olhos do regime, o perigo do “comunismo” conscientizar ideologicamente as massas, mas sim o de criar um clima perigosamente subversivo. Daí que, para Médici, a “Pressão Comunista” fosse “responsável pela guerra psicológica desencadeada sobre o alvo mais sensível da estratégia defensiva democrática, que é a opinião pública (...) o que talvez torne” – eis o pulo do gato – “impositiva a revisão do amplo conceito de liberdades democráticas, para limitá-las dentro de faixas definidas, considerando os magnos interesses da Segurança Nacional”²⁹⁷

Rettamozo afirmava incessantemente que “a vida está sendo cortada pela metade”, que o marketing era a nova realidade artística e que, apesar de “catastrófica”, essa “visão” era realista. Ao fazê-lo, o que ele pretendia era construir a imagem de uma forma de poder que, ao buscar produzir a imunização, bloqueando a livre circulação dos afetos em nome do combate ao perigo de contágio pelo vírus subversivo (tanto através da censura quanto da publicidade), o efeito resultante era o embotamento e achatamento da vida. Inclusive o tão comentado provincianismo curitibano pode ser lido, nesse sentido, em outra chave: não como atraso e arcaísmo, mas como signo da pertença da cidade – com seus círculos fechados, suas elites e suas ideias fixas – à contemporaneidade. As leituras de Leminski e Rettamozo sobre a cidade, desvendavam assim “a relação inexorável entre *communitas* e *immunitas*”²⁹⁸, figurando o provincianismo ou o desejo de “volta as origens” nacionais, mais como efeito de uma comunidade imunizada do que como resultado de um atraso. Era nessa chave que se deveria ler o “medo burguês do novo”, do qual falava Rettamozo ou a ausência de “relacionamentos com outros centros”²⁹⁹, da qual reclamava Leminski. E era assim também que seria preciso entender as críticas ao supracitado purismo nacionalista glauberiano ou ao desejo de brasilidade dos pintores hiper-realistas. Em suma, Leminski e Rettamozo diagnosticavam no campo das artes os efeitos dos processos de imunização levados a cabo tanto pela ditadura militar quanto pelo mercado.

Mas haveria, além disso, na perspectiva de Leminski e de Rettamozo, um processo de imunização da própria arte sob o novo capitalismo brasileiro. “A universidade, instituição

²⁹⁷ *idem*.

²⁹⁸ ANTELO, Raul. 1964: 50 anos depois. *Boletim de pesquisa NELIC*, Florianópolis, v. 14, n. 21, p. 4-14, 2014, p. 6.

²⁹⁹ LEMINSKI, Paulo. A inteligência provinciana. *Pólo Cultural*. Curitiba, 30 mar. 1978.

magna da classe dominante brasileira”³⁰⁰, e o mercado, atuariam, “projetando seus valores”³⁰¹ nas linguagens artísticas, através da redundância ou do privilégio do “vendável”. As artes plásticas, visuais, a literatura, a poesia, o cinema, teriam cada vez mais dificuldades para escapar a lógica do mercado, mesmo naqueles casos em que o artista optava por uma postura avessa a ele³⁰². Confinadas nessa racionalidade comercial do mercado ou nas normas canonizadas da universidade, as artes pareciam ter a cada dia menos capacidade de lidar com a *paixão*. Tudo que não contribuía para o crescimento e o progresso, seria “incompatível com o tempo urbano-industrial”³⁰³, precisaria ser convertido em objeto de consumo e se adaptar a esse movimento constante em busca da novidade e da sensação, que constituía a “cultura do espetáculo” que a ditadura havia trazido para o Brasil no seu afã modernizante³⁰⁴. Em vez de superar o atraso, seja de Curitiba ou do Brasil, seria preciso combater, na imanência, essa visão “modernizante” e “imunizante”, o que não significava espalhar ideias ou conscientizar indivíduos, mas inocular o vírus do “estranho”.

E esse tema do “atraso” do país permite passar para a problematização do primeiro para a do segundo “não” de Leminski: o de uma certa cultura de esquerda que reproduziria e reforçaria os valores da ditadura, mesmo desejando contestá-la. Para Leminski, os adeptos de uma visão “modernizante” da cultura, que lutavam para superar o “atraso do país” (seja ele social, político ou artístico), demarcavam sua identidade local ou nacional e seu lugar simbólico, contra o colonialismo, o imperialismo das culturas estadunidenses e europeias, não estariam preparados para resistir aos poderes que se ocupavam de capturar a criatividade artística em favor do lucro, da quantidade, da massificação. Se, por um lado, esse discurso “modernizante” possibilitaria uma crítica do caráter excludente dos processos de modernização efetivados pelos governos militares, de outro, não dariam conta de criticar as concepções de tempo e espaço que lhe davam suporte e nem, portanto, de contestá-lo radicalmente. Essas separações estritamente delimitadas e rígidas entre local e global/universal, moderno e atrasado, desenvolvimento e subdesenvolvimento, não seriam mais que a expressão de uma teleologia burguesa. Na lógica leminskiana, ao se pretenderem

³⁰⁰ LEMINSKI, Paulo. Vida e literatura: distâncias. *Pólo Cultural*. Curitiba, 6 abr. 1978.

³⁰¹ *idem*.

³⁰² RETTAMOZO, Luiz Carlos. Fechar-abrir-fechar ou “quando o guaraná for Coca-cola”. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 6 fev. 1977, p. 2.

³⁰³ LEMINSKI, Paulo. Poesia: paixão da linguagem. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 322.

³⁰⁴ SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, pp. 12-14.

críticos do autoritarismo político, não perceberiam que estavam incorrendo em uma outra “repressão, no policiamento, na castração, no desincentivo à iniciativa, à ousadia, ao verdadeiramente revolucionário”³⁰⁵.

Além do já citado conflito no interior das esquerdas culturais que marcou os anos 1960³⁰⁶, surge, na década de 1970, um outro conflito a respeito da memória não se deu apenas entre os artistas, mas foi também um embate bibliográfico intelectual que durou do fim dos anos 1960 até o começo da década de 1980³⁰⁷. Dele participaram, por um lado, nomes importantes e muito diferentes entre si, como Roberto Schwarz, Zuenir Ventura, Luciano Martins, Carlos Néelson Coutinho, e de outro, Heloísa Buarque de Holanda, Celso Favaretto, Gilberto Vasconcelos, Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos. No caso dos primeiros, havia uma tentativa de associar esse período (final dos anos 1960) de bloqueio das esquerdas tradicionais pela repressão do regime militar e aparecimento da contracultura como um momento de “vazio cultural”, de uma resposta reativa e desarticulada à violência da ditadura. Já para os que se colocavam contra essa interpretação “ortodoxa” da contracultura e do tropicalismo, tratava-se de ver neles o esboço de um novo e fecundo modo de pensar o país, de se relacionar com suas tradições e de fazer uma crítica que não passasse mais pelo nacionalismo e pelo desenvolvimentismo, a esta altura já apropriados pela propaganda da ditadura. A partir daquilo que já foi debatido nesta tese, é possível perceber que Leminski e Rettamozo tomam para si a memória do “tropical-concreto”, se posicionando como seus “herdeiros”.

Nem Leminski, nem Rettamozo se identificavam, portanto, com as figurações da intelectualidade produzidas pelas esquerdas desenvolvimentistas engajadas, que haviam assumido o legado das causas nacional-populares dos anos 1960. Não se omitiam de se posicionar – ainda que esse não fosse um tema central para eles – nas problemáticas mais importantes desse debate. E, de acordo com Marcos Napolitano, esse debate levantou questões fundamentais para aqueles que pretendiam formular uma crítica à ditadura militar e aos modos de vida “burgueses”:

³⁰⁵ LEMINSKI, Paulo. Tudo, de novo. LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. 2ª edição ampliada. São Paulo: Unicamp, 2012, p. 73. Texto publicado em meados da década de 1980.

³⁰⁶ NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro*. 2011. Tese (Livre-Docência em História do Brasil Independente) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

³⁰⁷ NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro*. 2011. Tese (Livre-Docência em História do Brasil Independente) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

Quais foram as armadilhas colocadas pelo nacionalismo na cultura de esquerda? Qual era o lugar da vanguarda e da contracultura jovem na resistência ao regime militar? Como explicar a aproximação entre o nacionalismo da esquerda (sintetizado pelas posições do Partido Comunista Brasileiro) e o nacionalismo de direita, defendido pelas políticas culturais do regime militar?³⁰⁸

Rettamozo apontava para o desejo de “brasilidade” na arte como forma de limitar a invenção. Definiu as tentativas históricas de produzir uma arte nacional – “o Movimento de 22, o movimento Anta (verdeamarelismo), o movimento de Cultura Popular (grupo opinião)”³⁰⁹ – de “reações imediatas e até ingênuas ao dito colonialismo”³¹⁰. Leminski era contundente ao se posicionar contra a esquerda que adotava um tom de seriedade e gravidade para reivindicar “um retorno as nossas coisas”, especialmente quando acusado de alienado, irracional, colonizado, etc³¹¹. A grande crítica de Leminski e Rettamozo dizia respeito justamente ao “como” dessa busca por autonomia e conscientização: o recurso a uma linguagem centrada no código verbal, que apostava no didatismo, com alto índice de redundância, como forma de comunicação³¹².

A armadilha que essa postura de esquerda implicava, segundo Leminski, era que em vez de conversar, sensibilizar ou participar da vida das pessoas, esses intelectuais queriam “dizer para as pessoas como é que as coisas são”³¹³. Tudo se passava, de acordo com o poeta, como se esse didatismo intelectual implicasse a ideia de que um certo número de sujeitos dotados dessa consciência soberana deveria tomar para si a tarefa histórica de instruir o “povo” rumo à realização de seu destino, o socialismo. Falando especificamente da poesia, Leminski não deixava de nomear aqueles a quem ele acusava: Ferreira Gullar, Moacir Félix, Thiago de Melo, Geir Campos³¹⁴.

³⁰⁸ NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro*. 2011. Tese (Livre-Docência em História do Brasil Independente) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011, p. 145.

³⁰⁹ RETTAMOZO, Luiz Carlos. Fechar-abrir-fechar ou “quando o guaraná for Coca-cola”. *Diário do Paraná*. Anexo. 6. fev. 1977, p. 2.

³¹⁰ *idem*.

³¹¹ WERNECK, Ruy. Te prego a palavra, Leminski. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 8. jul. 1977, p. 4.

³¹² LEMINSKI, Paulo. Eu, pecador, me confesso. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 14. jul. 1977, p. 6.

³¹³ LEMINSKI, Paulo. O boom da poesia fácil. LEMINSKI, Paulo. *Ensaios e anseios crípticos*. 2ª edição ampliada. São Paulo: Unicamp, 2012, p. 63. Texto publicado em meados da década de 1980.

³¹⁴ *idem*.

Em resposta a “acusação” de que ele produziria uma arte estritamente preocupada com as formas e sem relação com a vida, Leminski propunha uma outra relação entre arte e vida:

Os que falam em nome da “vida” (como se a vida passasse procuração pra alguém falar em nome dela) mas oprimem, segregam e reprimem o livre desenvolvimento das formas e processos de criação, deviam pensar mais no seguinte: a vida é a grande Mãe de todas as formas. A vida é inovadora.

Dentro daquele debate de época citado acima, Leminski aderiu a discussão sobre “a falência da produção ortodoxa de esquerda”³¹⁵ e de sua transformação em “patrulheiros ideológicos”³¹⁶. O poeta parecia concordar com o criador do termo, Carlos Diégues³¹⁷, que afirmava que as patrulhas construíam verdadeiras “camisas de força ideológicas”, com uma atuação “repressiva e controladora da produção cultural do momento”³¹⁸. Não que Leminski fosse avesso a ideologia, defensor de alguma neutralidade ou tecnicismo, como era caso dos militares, mas afirmava sua posição contra a ideologia como instrumento de limitação da experimentação de linguagens.

Nesse momento, a distensão da ditadura militar já anunciava o possível fim do período autoritário e novos modos de habitar o Brasil iam, aos poucos, emergindo e ganhando contornos mais bem definidos. A necessidade de pensar alternativas de existência distantes do projeto nacional-desenvolvimentista da ditadura, marcado pelo investimento na constituição de subjetividades moralmente disciplinadas e economicamente flexíveis, levava ao afastamento paulatino da ideia de superação do atraso e da necessidade de investir na construção do “nacional”. E se apenas na década de 1980 a historiografia iria problematizar o mote do “país atrasado” e denunciar seu caráter de “invenção”³¹⁹, a crítica desse mote já vinha sendo construída em outros lugares. Para todo um conjunto de artistas

³¹⁵ HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem*: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. São Paulo: Brasiliense, 1981. p. 117.

³¹⁶ *idem*.

³¹⁷ *idem*.

³¹⁸ *ibidem*. p. 118.

³¹⁹ Valdeci Lopes de Araújo fala da superação do conceito de “atraso” a partir da historiografia dos anos 1980, com nomes como Afonso Carlos Marques dos Santos e Manoel Luis Salgado Guimarães, que começam a se utilizar do conceito de “invenção” para se referir aos diferentes projetos de nação desenvolvimentistas que, cada um ao seu modo, imaginavam um Brasil em estado de atraso frente a outras nações mais desenvolvidas. ARAÚJO, Valdeci Lopes de. O séc. XIX no contexto da redemocratização brasileira: a escrita da história oitocentista, balanço e desafios. In: ARAÚJO, Valdeci Lopes de; OLIVEIRA, Maria da Glória de. *Disputas pelo Passado*: História e historiadores no Império do Brasil [EBook Kindle]. Ouro Preto-MG: Editora da UFOP, 2013.

com os quais Leminski e Rettamozo dialogavam ou nos quais buscavam inspiração, não se tratava mais apenas de fazer uma forma, atual e urgente, suceder a outra, antiga e tradicional, nem de acelerar o tempo para superar o atraso. Estava em questão, sobretudo, perceber que a cada forma corresponde uma série de relações de poder, a uma vontade de poder.

Nesse contexto, aquilo que até o começo dos anos 1970 era chamado de “corrente hegemônica”³²⁰, isto é, a crítica de esquerda consolidada nos anos 1960, perdia “espaço não apenas na vida artística e cultural, como também na crítica acadêmica”³²¹, em detrimento de uma série de modos de pensar que reivindicavam não apenas a herança contracultural, mas também de outros, que buscavam a valorização de uma “cultura popular comunitária”³²². Essas movimentações provocavam uma abertura para as transformações que aconteciam no mundo, notadamente os acontecimentos de 1968, com a emergência de novos modos de pensar a política, e as filosofias estruturalistas e pós-estruturalistas, no caso da crítica acadêmica. As táticas da contracultura no campo da cultura passaram a privilegiar o corpo e os afetos, as paixões.

O experimentalismo voltava a ter a força que possuía nos anos 1950 e a incorporação por parte deste, das questões “sociais” da “esquerda tradicional”, transformadas e antropofagizadas, vai compondo o que se poderia chamar de “estética da abertura”³²³: aproximação da marginalidade urbana, das favelas, da problemática estético-política da pobreza, produção de relações de tensão com o mercado e, por fim, da apologia do contato com a alteridade e o estranho. Rettamozo retomava os temas, já trabalhados, por exemplo, por Hélio Oiticica e pela arte de guerrilha, da afirmação do próprio subdesenvolvimento e da constante reconstrução de si a partir dos restos, da “informação de segunda mão”, fazendo “vatapá e feijoada com a sobra da casa grande”³²⁴.

Não se deve, portanto, reduzir os posicionamentos a dicotomias simplistas, como se a diversificação das lutas de esquerda no campo cultural, que ocorreu ao longo dos anos

³²⁰ NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro*. 2011. Tese (Livre-Docência em História do Brasil Independente) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

³²¹ *idem*.

³²² RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: UNESP, 2014.

³²³ FAVARETTO, Celso. *apud*. NAPOLITANO, Marcos. *Ibidem*, p. 143.

³²⁴ RETTAMOZO, Luiz Carlos; PADRELLA, Nelson. A engenharia das emoções vagabundas. *Panorama*. Curitiba, 2, jul. 1980, p. 46.

1970, significasse uma completa ruptura com a movimentação anterior à contracultura, como se toda a memória estética da geração anterior devesse ser enterrada; e como se os representantes daquele engajamento de esquerda “ortodoxo” não tivessem, eles também, modificado seu discurso e multiplicado suas frentes de atuação. As escolhas e engajamentos às quais Leminski e Rettamozo aderiram não deixavam de trazer consigo essa complexidade implícita.

2.4 ARTE E POSSESSÃO

Em 31 de julho de 1977, sem grande alarde, foi publicado no *Anexo* o “Plano Pirata”, assinado por Paulo Leminski, Antonio Risério e Régis Bonvicino. Esse documento, discreto manifesto de uma época sem manifestos³²⁵, mesmo não sendo necessariamente a transfiguração precisa da obra dos artistas (o que, de resto, nenhum manifesto é), pode ajudar a compreender melhor a relação que Leminski, Rettamozo e sua geração estabeleciam com o tempo, seus modos de temporalização. Introduzindo o *Plano*, Leminski dava o tom do documento: “Este PLANO PIRATA, paródia, é mais que uma paródia do PLANO PILOTO DA POESIA CONCRETA, que, em 1958, deu novos rumos à criação textual brasileira. É o modo de ver sentir de alguns poetas mais jovens que, embora tocados fundo pela passagem da poesia concreta, exigem seus próprios caminhos. Na paródia, homenagem”, mas também um modo de se relacionar com a “história das formas”.

Nas menções ao *Plano* feitas no próprio *Anexo* ou nas cartas de Leminski a Régis Bonvicino há poucos registros de como se deu a conversa entre os signatários ou qual teria sido a participação de cada um (apenas duas ou três frases de Leminski nas cartas que reaparecem no *Plano*). O texto foi construído para ser uma paródia do *Plano Piloto* de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, com boas doses de humor. No entanto, a afirmação de Leminski de que os autores do *Plano Pirata*, ele incluso, exigiam seus próprios caminhos, parecia dar certa “representatividade” ao documento, levando a crer que se tratava de uma tentativa de sintetizar ali o tom da poesia da época.

³²⁵ BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

o poema possesso: produto de uma evolução crítica da vivência da evolução crítica das formas. dando por encerrada coisa alguma, exceto a mediocridade, o poema possesso começa por tomar conhecimento do espaço/tempo existencial como agente estrutural e desestrutural. o poema possesso prossegue tomando conhecimento do espasmo gástrico como fator estruturante de qualquer poema. espasmo desqualificado: espásmico/intestinal, em vez de desenvolvimento temporístico/muscular. daí a importância da ideia de bulograma. poema possesso: tensão entre vaginas/coisas no orgasmo/tempo. estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos únicos. renunciando a disputa do “absoluto”, o poema possesso permanece no campo frenético do epilético perene. cronoMICOmerdagem do ocaso, descontrole. o poema possesso visa ao máximo múltiplo comum reticente da linguagem, daí a sua tendência aos vícios e aos acentos tônicos. poema possesso: uma responsabilidade mística e odontológica/terminológica perante a linguagem. realismo promocional. contra uma poesia minuto e uma poesia objetiva coadjuvante. criar problemas chatos e resolvê-los em termos judiciais. uma arte geral da baba. o poema/noturno: objeto raivosos.

paulo leminski, antonio risério & régis bonvicino
ctba, sp/77³²⁶

O uso recorrente do termo “posseço”, sugere a importância que este possuía naquele momento e indica que ele poderia ser tomado como principal chave de leitura do documento. Quem se diz possesso, se diz desposuído de si, possuído por outrem, espírito ou força, tomado por uma paixão, um *pathos*³²⁷. A ideia de possessão, de um “poema possesso” apontava para duas coisas: de um lado, para o modo como os afetos da realidade imediata atingiam os corpos, produzindo uma afecção semelhante a um “ser tocado de dentro”³²⁸, sendo tomado por forças que o atravessam, perdendo o controle de si mesmo. Por outro, também dizia respeito ao modo como os poetas signatários do *Plano Pirata* se

³²⁶ LEMINSKI, Paulo. “Este Plano Pirata...”. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 31 jul. 1977.

³²⁷ De Spinoza a Hans Ulrich Gumbrecht, passando por Gabriel Tarde, Warburg, Heidegger, Deleuze e Judith Butler, uma série de intelectuais, das mais distintas tradições de pensamento, buscou pensar os estados de desposseção, de saída de si, como forma de liberação. De certo modo, é comum a esses pensadores a ideia que o apego a um atual entendido com substância unívoca constituía um bloqueio das forças de transformação e da mudança das formas do tempo. Spinoza denunciava o medo e a esperança como paixões temporais incapazes de amenizar as tensões políticas de seu tempo. Heidegger e Gumbrecht atentaram para as formas da presença do passado no interior do tempo presente. Warburg procurou fazer de seu pensamento uma espécie de sismógrafo capaz de perceber as vibrações provocadas pelas sobrevivências de tempos pretéritos. Tarde, Deleuze e Butler, por sua vez, não cessaram de falar da desposseção de si provocada pelo contato com o outro, evocando a vulnerabilidade estrutural dos sujeitos ou a multiplicidade constitutiva destes. Trata-se de formas de pensamento que valorizam a desposseção e o desamparo e sua potência de desatualização do presente que, desposuído, pode ser possuído por outros tempos.

³²⁸ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

enxergavam em relação ao passado da poesia e, em certa medida, ao passado em geral. Não reivindicavam ser o mais novo “movimento”, nem postulavam a última palavra em termos de poesia, aquela que viria para substituir todas as outras, já superadas. Tudo se passava, para esses poetas, como se, de repente, fossem possuídos pelos poetas do passado, que neles encarnariam, tornado possível, para os primeiros, respirar “o mesmo ar que respiravam” os segundos. Nessa possessão, em que a alma dos mortos se reanimava através dos corpos dos vivos, os seres (poetas) deixavam de ter uma identidade bem definida, a alma deixava ter relação com um corpo específico e tornava-se possível se sintonizar com o “clima” de um outro tempo. A “metafísica do ser”, isto é, dos seres um ao lado dos outros, habitando um único mundo, era confrontada por uma metafísica do “haver”, em que ao invés de sujeitos constituídos, haviam quase-sujeitos, sempre inacabados, abertos, se reconstituindo e se recompondo através de possessões que os assaltavam. Assim, o corpo assumia um papel fundamental para o *Plano*.

O corpo é um agregado de órgãos, peles, carnes, líquidos, membranas e, no limite bactérias, moléculas e átomos. Toda uma complexa rede de ligações e estímulos energéticos conecta e faz essas partes se comunicarem e se relacionarem. É, no entanto, o pensamento que, postulando sua autonomia relativa em relação ao corpo no qual habita, permite unificá-lo e tomá-lo como um todo, portador de uma natureza e de uma identidade, ligado a um só “espírito”. O corpo possesso, entretanto, é dividido, um espírito outro lhe invade e assume o controle do corpo, deixando a alma original em suspenso, em estado de sono. É esse caráter dual que constitui, portanto, a característica principal do corpo possuído. Mais almas o habitam e provocam uma confusão, uma nova organização, remontagem. É, em suma, corpo em sua fragmentariedade que é revelado pela possessão. São célebres as performances dos artistas da época que, tomados pela sua obra, pareciam ter seus corpos possuídos por entidades durante seus *happenings*, inclusive aqueles que, como Waly Salomão, faziam de todos os momentos de exposição pública um evento de possessão, como se fizessem da própria existência um *happening* incessante³²⁹.

Falar em “poema-possesso”, nesse sentido, para além da paródia, equivaleria a pensar um poema não unificado, mas cindido, dividido, possuído por outros poemas e outras forças. Daí que boa parte da produção da vanguarda contracultural recorresse ao

³²⁹ PAN-CINEMA PERMANENTE. Dir.: Marília Rocha. In: Youtube.com. <https://www.youtube.com/watch?v=SOdzk7LG7Q8>. 2008. Acessado em 12/01/2016.

método da montagem, pois apenas ele poderia dar conta de uma desorganização e fragmentação que, em algum momento havia se colocado como problema para o artista. A uma possessão do corpo do artista, responderia uma montagem do texto/poema/objeto, como forma de não tentar reunificar o corpo fragmentado da arte, mas extrair dessa fragmentação suas consequências mais radicais.

Considerando que escrever é um ato indissociável da capacidade de ser afetado (possuído), era possível para Leminski, Risério e Bonvicino pensar os textos ou os poemas como corpos. Afirmando a corporeidade do poema, os signatários do *Plano Pirata* não apontavam para a escrita como uma atividade constitutiva de algum tipo de coesão orgânica, o que implicaria na construção de sentidos através da explicação e da argumentação, como no paradigma logocêntrico. Antes, sua escrita fragmentária e evocativa, era a tentativa de criar imagens, montagens e analogias, estas entendidas enquanto produtos e produtores de afecções. Essas narrativas em verso possuíam uma abertura que a narrativa prosaica, com sua vontade de explicação e de fechamento, não tinha. Não se tratava, entretanto, de uma escrita menos densa, mas de uma tentativa de produzir mais efeitos com menos recursos verbais, sem desperdício e sem consumismo. Sem o fetiche das palavras. “Artilharia ligeira” lançada contra o humanismo logocêntrico³³⁰. Nas palavras de Leminski: “minha luta sempre foi intersemiótica, isto é, pelos direitos dos outros códigos e pela necessidade de uma interação/atrito entre todos, inclusive o verbal”³³¹. Era a abertura dessa escrita intersemiótica que permitia a possibilidade de dessubjetivação, a desmontagem do sujeito soberano e o “destronamento” do “código verbal” no qual se sustentava.

Diferentemente da poesia concreta, controlada e racional, “o poema possesso prossegue tomando conhecimento do espasmo gástrico como fator estruturante de qualquer poema”, trabalhando a partir dos estados do corpo, dos incômodos intestinais, daquela diarreia e daquela prisão de ventre comentadas por Hélio Oiticica, referência importante para os compositores do *Plano*. Todo poema era o resultado contingente das deglutições e dos efeitos que estas provocam no corpo, mas ele mesmo (o poema) também se constituía como corpo antropófago, que se alimentava de outros poemas-corpos.

³³⁰ REBUZZI, Solange. *Leminski, guerreiro da linguagem: uma leitura das carta-poemas de Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2003, p. 67.

³³¹ LEMINSKI, Paulo. Eu, pecador, me confesso. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 15. jun. 1977, p. 6.

O caráter ativista e desenvolvimentista das posturas artísticas concretas e de outros movimentos de vanguarda era contestado: o “espásmico/intestinal desqualificado” em vez do “desenvolvimento temporístico linear”. Antes dos músculos, instrumentos da vontade que constrói e destrói soberanamente, tornava-se importante deslocar a atenção para o intestino, que recebe e processa tudo aquilo que é deglutido. A ênfase, portanto, passa da ação para a paixão, para a “tensão entre vaginas/coisas no orgasmo/tempo”. A vagina como abertura para o mundo, em vez do falo, símbolo do ativismo e do autonomismo moderno, como forma de se relacionar com o tempo. Uma definição de poesia que aparecia também em outros momentos da produção leminskiana:

- 1 Poesia é uma certa opacidade do discurso que torna visível o significante, invisível na prosa.
- 2 Poesia é visibilidade do discurso.
- 3 Há graus nessa opacidade, até uma opacidade extrema que é a “ilegibilidade”, por exemplo, do “Finnegans Wake” ou do “livro das Galáxias”, de H. Campos.
- 4 Poesia é liberdade da minha linguagem.
- 5 Entre a transparência total da prosa ideal e a opacidade absoluta do Finnegans Wake, há lugar para muitas poesias e muitas poéticas.
- 6 Poesia é uma lyngoagem nuova.
- 7 Para uma sensibilidade treinada, esta opacidade produz uma sensação peculiar que torna a mensagem mais eficaz. Há versos inesquecíveis.
- 8 Poesia não é literatura.
- 9 “A poesia – toda – é uma viagem ao desconhecido” (Maiakovski).
- 10 A poesia é um discurso “denso”. O discurso prosaico é (mais) “ralo”.
- 11 A prosa deixa ver seu “conteúdo”: é transparente.
- 12 O discurso poético é espesso, opaco, resistente à leitura: é coisa.
- 13 A poesia tem, portanto, mais afinidades com as artes plásticas e com a música do que com o conto e o romance, por exemplo.
- 14 Poesia é materialidade. Fisicalidade. A boa poesia ama cores, melodias, ritmos, gestos, coisas. A poesia – toda poesia – é, nesse sentido, “concreta”.
- 15 “Poesia é jóia” (Caetano veloso)
- 16 “Poesia é qualquer coisa” (Caetano Veloso)
- 17 “Jóia” é o belo. A alta definição. O bonito. O bem feito. “Qualquer coisa” é o novo. A baixa definição. A invenção.
- 18 Augusto de Campos levantou a hipótese de uma poesia “qualquer jóias”.
- 19 A pergunta continua de pé: que é poesia?
- 20 Quem pensa saber o que é poesia, nada entende de poesia. A melhor poesia é aquela feita por um poeta que está sempre se perguntando o que é poesia.
- 21 Poesia: um sujeito com problemático predicado.³³²

A poesia, descrita como “coisa”, poderia também ser nomeada corpo. Não era a toa que Leminski a definia como “sujeito”. Enquanto tal, ela estaria mais do lado da presença do que sentido. Uma presença ambígua, que não deixava de se mostrar como dividida,

³³² LEMINSKI, Paulo. Poesia: liberdade da minha linguagem. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 7 abr. 1977, p. 2-3.

possessa, tomada ora pelos ritmos musicais, ora pela visualidade das imagens ou ainda pela fisicalidade das artes plásticas. O poema como vagina em estado de orgasmo com as penetrações de outros poemas, de outras coisas e corpos.

O próprio poema de Leminski era um corpo complexo, composto por trechos e referências a Joyce, Maiakovski, Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Caetano Veloso, para citar apenas as referências explícitas. Poetas devorados, antropofagizados, cujos impactos espasmáticos eram sentidos no intestino. Se, ao falar de antropofagia, Leminski costumava lembrar muito mais do ato da devoração como absorção de qualidades do devorado (apropriação, roubo), sua prática poética apontava para um sentido menos comentado da prática antropófaga, a transformação que o devorado provocava no devorador, isto é, a transformação que a antropofagia implicava no antropófago.

A escrita de Leminski e Rettamozo, muitas vezes mesmo em seus momentos mais densos (os quais, segundo a visão conservadora, demandariam o rigor de um texto dissertativo e acadêmico) flertava com o poema, usava recursos da crônica jornalística, às vezes se desenrolava por meio de fragmentos, aforismos e tomava inclusive, em alguns casos, a forma de notas pessoais, como se, apesar de se tratar de um escrito publicado em vida pelo próprio autor, este desejasse simular o efeito de publicação póstuma de algum caderno de anotações.

Pierre Missac comenta que, para Walter Benjamin, a escrita veloz e fragmentada, como a do aforismo, por exemplo, (mas aqui também se poderia falar dos fragmentos, notas, etc.) se assemelhava muito aos ritmos do cinema e da publicidade, formas de expressão que ainda se apresentavam como novidades no momento em que o filósofo alemão fazia a comparação³³³. De acordo com a análise benjaminiana, a mudança do *locus* privilegiado da escrita – da intimidade do livro para a confusão e o barulho das ruas, com seus letreiros, tabuletas e vitrines – transforma também as formas pelas quais as experiências de leitura se davam³³⁴. Se o ritmo de leitura de um livro pressupõe alguma lentidão e linearidade, as experiências de leitura coletiva favorecem a efemeridade e a descontinuidade. Willi Bolle lembra o problema que Benjamin levanta: “Será que esse impacto da “escrita da cidade”, cotidiano, maciço e inconsciente, não relativiza

³³³ MISSAC, Pierre. *Passagem de Walter Benjamin*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

³³⁴ BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*: Infância berlinense: 1900. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

necessariamente a importância e o peso da cultura literária?”³³⁵. Esse peso recaía sobre o corpo dos “leitores” e era sobre ele também que incidia o “turbilhão de letras cambiantes, coloridas, conflitantes” da cidade, colocando em risco, segundo o filósofo alemão, a continuidade da existência da literatura.

A desconfiança que Benjamin levantava em relação às possibilidades da literatura, bem como a aposta em formas mais fragmentárias e descontínuas, ainda encontravam eco em Leminski e Rettamozo 50 anos depois. Também eles, assim como o filósofo alemão, pareciam perceber a descontinuidade entre uma cultura que tinha no livro o seu paradigma de conhecimento e a emergência de outra, centrada nos *outdoors*, páginas publicitárias, letreiros, comerciais de rádio e televisão, no cinema, etc., diante da qual a escrita literária tradicional teria pouca potência³³⁶. Uma grande parte dos escritos críticos de ambos, como já se pôde ver nas citações ao longo desta tese, eram escritas em verso, na forma de fragmentos, de colagens aleatórias distribuídas de maneira descontínua ao longo da página, ou imagens, verbais ou visuais.

As imagens de Rettamozo também podem ser descritas como aquela espécie de “artilharia ligeira” da qual falava Leminski. O artista aproximava suas produções, especialmente aquela do *Anexo* e no *Pólo Cultural*, das imagens publicitárias, como que buscando a “contradição” sobre a qual teorizava. Suas montagens e colagens, com um tom humorístico muito forte, buscavam dessacralizar o caráter religioso e cultural que essas imagens publicitárias assumiam na contemporaneidade. Hibridizando códigos como o cartum, a foto, o vídeo, o *design*, o desenho, Rettamozo também apostava nessa intersemiótica. Leminski, em depoimento sobre ele, chegou a afirmar que sua imagem

³³⁵ BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*: representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: Edusp, 2000.

³³⁶ A respeito do problema das transformações culturais implicadas pelos novos códigos: McLUHAN, Marshall. Os meios de comunicação como extensões do homem. São Paulo: Cultrix, 1967. A respeito da perda de valor da literatura enquanto prática política, há um trecho de uma entrevista de Michel Foucault, de 1970, que encontra paralelo na tese leminskiana: “A época em que só o ato de escrever, de fazer existir a literatura por sua própria escrita bastava para expressar uma contestação, no que diz respeito à sociedade moderna, já não estaria acabada? Não teria chegado, agora, o momento de passar às ações verdadeiramente revolucionárias? Agora que a burguesia, a sociedade capitalista desapossaram totalmente a escrita dessas ações, não estaria o fato de escrever apenas reforçando o sistema repressivo da burguesia? Não seria preciso cessar de escrever? Quando digo tudo isso, acredite-me, não estou brincando. É alguém que continua a escrever que lhes fala. Alguns dos meus amigos mais próximos e mais jovens renunciaram definitivamente a escrever, pelo menos é o que me parece. Honestamente, em face dessa renúncia em benefício da atividade política, não apenas fico admirado, como sou tomado por uma violenta vertigem. Afinal, agora que não sou mais tão jovem, contento-me em continuar esta atividade que, talvez, perdeu algo desse senso crítico que eu quis lhe dar”. FOUCAULT, Michel. Loucura, Literatura e Sociedade. In: _____. *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise* (Ditos e Escritos I). 1ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999, p. 210-234.

favorita seria aquela do “código devorando código”, uma descrição precisa, se se considerar que ela dá conta de apresentar o caráter ambíguo da produção de Rettamozo: que apelava tanto para a invenção de sentidos (códigos) quanto para a evocação de uma presença corporal (devoração). O artista gaúcho realizava, pela manipulação de imagens, um trabalho, análogo ao do poeta curitibano, de crítica do sujeito cognoscente moderno e seu privilégio da mente sobre o corpo.

Com uma montagem que ocupava uma das páginas do *Anexo* dedicada ao humor, *Jornal de Humor*, Rettamozo sintetizava a dinâmica dos conflitos ético-estético-políticos de seu tempo e, simultaneamente, remetia à contingência e à possibilidade de transformar a situação na qual se encontrava. Mais do que uma crítica, a montagem trazia os sintomas da violência com a qual essa situação o atingia. Assim como o *Plano Piarata*, o texto de Rettamozo na página tinha um certo tom prescritivo, característico de manifestos, tendo com ele algumas afinidades, como o elogio de uma poética baseada no corpo e nos afetos, da obra intersemiótica, a ausência do desejo de superar o passado e a abertura para a possessão.

Praquê serve tudisso, a não ser mostrar as possibilidades do homem

[illegible]

A estética agora aghora é ética. Vamos não ficar aí parado, faça pelo seu lado que o meu tá no adiantado. Viva, documente e me conte. Já tou te contando. No final todos saberemos mais. Faça uma nova realidade, em cima da mentira ou da verdade. Fique doente, Ficção.

Stamps

RETTAMOZO

Fig. 12. Jornal de Humor. RETTAMOZO, Luiz Carlos. *Dário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 7 ago. 1977. p. 16.

Tendo como mote a problemática da paixão, Rettamozo abordava, por meio da escrita, da fotografia e do cartum, as questões do corpo – entre a domesticação e liberdade –, da censura, do humor como forma de crítica, da experimentação artística.

A escrita experimental, que ocupa boa parte do espaço da página, era um traço recorrente na geração que ficou conhecida como alternativa, underground ou marginal. Nela, não apenas o artista fugia à normatividade gramatical e sintática, mas usava o texto para alterar o desenho da própria página, inserindo, por exemplo, uma coluna em que a escrita se encontra na vertical, em oposição ao restante dos elementos da página. Escrito na horizontal, há uma espécie de manifesto, que Rettamozo usou novamente em, pelo menos, mais duas oportunidades (uma no seu livro *Não fique doente, ficção*, outra no *Pólo Cultural*), que versa sobre o corpo e suas possibilidades de liberação através da arte.

Quando Rettamozo escrevia que “os intelectuais na retaguarda pedem a teoria podem a teoria, fedem a teoria”³³⁷, o que ele recusava era o imperativo da mente como instância superior ao corpo, do saber absoluto sobre a problematização. “Não sabido, mas procurando saber”³³⁸: este seria, segundo Rettamozo, o mote e a epígrafe de uma arte possessa e de seus sujeitos despossuídos. O sujeito possesso se constituía, como era afirmado no *Plano Pirata*, “renunciando a disputa do 'absoluto'”, permanecendo “no campo frenético do epilético perene”. O projeto, ao invés da Razão, reivindicava a epilepsia e a freneticidade do possesso, “cronOMICOMerdagem do ocaso, descontrole”.

O corpo, assim como no caso do *Plano Pirata*, não era tratado como totalidade orgânica, mas como local de incidência dos afetos e das possessões. Na fricção com as coisas (escrita, pintura, fotografia, música, língua, parede, sexo, outros corpos, etc.), o corpo deveria se tornar capaz de se desprender dos hábitos e das repressões, sensibilizando a pele para o tato, para a experiência do toque que suscita a pergunta, aquele já comentado “porquê” problematizador de Rettamozo. Como se demonstrará no último capítulo, um momento importante da obra do artista era aquele constituído pelas prescrições de “técnicas” de liberação do corpo. Eram essas técnicas que, permitindo a problematização, dariam conta abrir o corpo às suas possessões. A estética, portanto, se tornava ética: não ultrapassar os movimentos artísticos anteriores, nem produzir a última palavra em termos

³³⁷ RETTAMOZO, Luiz Carlos; PADRELLA, Nelson. A engenharia das emoções vagabundas. *Panorama*. Curitiba, 2, jul. 1980, p. 46.

³³⁸ RETTAMOZO, Luiz Carlos. ArtShow. *Polo Cultural*. Curitiba, 21. set. 1978, s/p.

de arte, mas propiciar uma experiência de intensidade física e existencial, de possessão e, portanto, de invenção de possíveis.

Havia também na mesma página um cartum no qual o artista jogava com as imaginações que se contrapunham no período (as composições da página, feitas em diferentes momentos, datam de meados dos anos 1970, entre 1974 e 1977), isto é, a de uma contracultura avessa a regras e padrões e a autoritária-progressista, associada a ditadura. Os personagens aparecem expressando o contrário do que normalmente se esperaria deles. Um deles, com cabelos bagunçados, vários anéis nas mãos, algo próximo da imagem de vários artistas da época (dentro os quais, por exemplo, o próprio Rettamozo), aparece atrás de um policial/militar pronunciando a frase: “ordem e progresso, saca?”. O policial por sua vez, uniformizado, um cassetete nas mãos e com uma aparência monstruosa (que era o modo como Rettamozo costumava representar as autoridades ligadas a repressão e ao poder), responde com um sinal de “paz e amor”. Ao inverter o conteúdo dos discursos, Rettamozo chamava a atenção para a forma, para a performance e para as relações de poder que elas implicavam (alguns anos depois, em 1982, Leminski escreveria um texto chamado “Forma é poder”). A ironia, além de aspecto formal da narrativa do cartum, também parece estar presente na atitude dos personagens. Apesar do “paz e amor” o policial, com sua indumentária, seu cassetete, sua cara fechada e sua opulência monstruosa e opressiva, continuava sendo um policial, com toda a carga figurativa autoritária que a imagem do policial carregava na época. Assim como, apesar do “ordem e progresso”, o outro personagem não remete as figurações da disciplina e do nacionalismo, associadas a esse lema.

Na fotografia, Rettamozo aparece segurando um barbante que amarra e prende a própria língua. Imagem que pode remeter, por exemplo, a autocensura que frequentemente resulta da pressão exercida pela própria censura praticada pela ditadura, da qual Rettamozo foi uma das vítimas. Uma interpretação desmentida pelo texto, logo abaixo da imagem, no qual ele diz: “a repressão no me toca”. Frase que, somada ao “oops”, que se encontra logo acima da fotografia, sugere que, mais que a denúncia, prevalece o humor e o deboche (“a mordacidade é maior que a mordaça”, segundo uma frase do artista), anunciando o caráter indomesticável da arte, que sempre arranjava um jeito de fugir da censura.

Assim, a montagem revela um dos principais elementos da tensão que atravessava as produções artísticas daquele momento. De um lado, um autoritarismo que contaminava

não apenas a política estrito senso, mas também o ambiente cultural do período; de outro, as invenções e ficções existenciais que pretendiam revelar as contradições desse regime autoritário, se apropriar de suas fórmulas para desgastá-las, criar linhas de fuga e formas inauditas de resistência.

Em um exemplar do *Anexo*, Rettamozo evocava sua experiência de paixão com o *Catatau*, de Leminski. Além de um comentário elogioso, o artista reunia trechos dos livros escolhidos pelo próprio Leminski e por Alice Ruiz, com desenhos feitos por ele. Rettamozo, flertando com a abstração, desenhou uma série de rostos repetidamente ao longo da página. O desenho, que parece ter sido feito com traços apressados, precários, sem a preocupação com a precisão ou mesmo com a legibilidade, sugere a imagem do desespero. Como se o desenhista fosse tomado por um desespero de quem precisaria terminar o desenho rapidamente, e da figura, que com seus traços frágeis, seus olhos arregalados e sua boca aberta, como se gritasse, parece temer o risco de sua dissolução. Essa dissolução do rosto, dessa parte do corpo a qual o pensamento antropocêntrico atribui uma das especificidades do humano e da qual Foucault faz uma metáfora (o rosto de areia que se desvanece nas ondas do mar) do fim do humanismo, é um dos temas principais tanto dos fragmentos citados na página, quanto do próprio livro de Leminski. O personagem principal do *Catatau* (Renatus Cartesius), no livro ou no desenho de Rettamozo, perde suas feições humanas e passa por esse desespero, por uma espera que parece não ter fim, mas também por um processo de perda das esperanças e dos ideais humanistas e racionalistas, que se dissolvem em meio ao clima tropical e a natureza selvagem. O Cartesius de Rettamozo, no entanto, ganhou um traço adicional: a gravata. Elemento recorrente em sua obra, ela aparece quase sempre para indicar a violência do processo civilizatório e disciplinador das convenções sociais. Nesse caso, ela funcionava como uma ligação entre Cartesius e o presente, como que explicitando a atualidade do problema colocado por Leminski. A sequência de imagens idênticas, de rostos que se repetem em meio às frases, também pode dizer respeito ao caráter homogeneizante desse racionalismo que Rettamozo pretendeu criticar.

Mas como a possessão se relacionava com os processos de temporalização? Um texto de Leminski, comentando um artigo de José Guilherme Merquior, pode ajudar a compreender essa relação. Nele, Leminski problematizava o gesto que descartava em bloco um acontecimento do passado, no caso em questão, o Concretismo. Se ele e os outros signatários do *Plano Pirata* afirmavam a não atualidade da poesia concreta, isso não anularia a sua presença e seu caráter incontornável:

No último nº, de “Escrita”, revista que representa a média literária brasileira, saiu uma entrevista com o crítico José Guilherme Merquior, um diplomata acadêmico, na qual diz que as vanguardas “já eram”. Pergunta: se as vanguardas já eram, o que tomou seu lugar? O passado, de novo? Depois do concretismo, a volta aos padrões do Drummond dos anos 30? Isso que é em poesia um pensamento contra-revolucionário. O concretismo acabou. Que bom. Agora podemos voltar tranquilamente a fazer poesia que nem faziam em 1945. Sem uma assimilação pessoal da poesia concreta, não pode haver, hoje, poesia historicamente válida, no Brasil. Quem tentar passar por cima das “vanguardas”, está condenado a repetir os padrões do passado. Vamos olhar pra frente, pessoal, que lá atrás vem gente. José Guilherme Merquior já era.³³⁹

O que Leminski censurava em Merquior era o seu modo de pensar a historicidade da poesia brasileira: como se o Concretismo tivesse representado um desvio, um movimento aberrante na sua linha evolutiva, que precisaria ser retomada o mais rápido possível. Para o poeta curitibano, por outro lado, por mais que fosse preciso pensar para além do Concretismo, este ainda permanecia presente, não apenas pelas possibilidades que desbloqueou e pelos processos a que deu início, mas também pelo gesto radical que ele efetuou e pelo clima contestatório que suscitou. Como já foi dito, era este último gesto, caracterizado pelo “faíscamento incessante de signos” que Leminski entendia como forma da presença dos concretos em seu presente.

Na lógica leminskiana, entretanto, essa presença do Concretismo não deveria eximir o poeta/artista contemporâneo de uma crítica do presentismo/atualismo que lhe eram próprios (especialmente ao concretismo da década de 1950). Segundo ele, os movimentos artísticos modernistas, dentre os quais o Concretismo, tinham como uma de suas características fundamentais o desejo de superação do passado, de ultrapassamento constante deste em direção ao futuro. Para os poetas possessos, por outro lado, não estava

³³⁹ LEMINSKI, Paulo. Vanguarda Já era? *Diário do Paraná*. Anexo. 2 jul. 1977, p. 3.

em questão um simples apagamento do passado e um desejo de recomeçar tudo do zero, mas a consideração dos “movimentos” artísticos em sua historicidade. No lugar da negação com a qual começavam vários dos manifestos modernistas, inclusive o *Plano Piloto*, o *Plano Pirata* começava “dando por encerrada coisa alguma, exceto a mediocridade”. “Produto de uma evolução crítica da vivência da evolução crítica das formas”, o poema possuía havia superado o próprio desejo de superação, não se afirmando mais como o “novo absoluto”.

A relação com o espaço e com o tempo, que já era ressaltada no *Plano Piloto*, aparecia dessa vez também vinculada à estruturação (constituição). Se o passado era agora portador de uma potência de afetar o presente e não algo a ser superado, essa potência do passado de afetar o presente era, de acordo com Leminski, aquilo que permitia que produções artísticas de outros tempos continuassem a tocar e sensibilizar as sensibilidades muito tempo depois da morte dos artistas que as produziram:

Os produtos artísticos dessa sociedade [Grécia Clássica] (a tragédia e a estatuária, por exemplo) continuam a vibrar cordas na sensibilidade humana até hoje. [...] Se não de modo imediato, de modo potencial. [...] Marx ficou intrigado com a capacidade da obra de arte escapar do tempo e da História, dos condicionamentos da classe e das determinações sociológicas.³⁴⁰

A menção de Leminski à “vibração” lembra a ideia warburguiana das “ondas de choque de memória” que atingem o presente. Quando Leminski se referia à “História” e ao modo como a arte escapa a ela, ele o fazia para afirmar a potência que a arte teria de não se restringir a ocupar um lugar fixo no interior do processo linear, de uma sequência de acontecimentos enfileirados e hierarquizados temporalmente. Ao afirmar que a arte escapa a história (época) e aos condicionamentos sociológicos (classe), o poeta não dizia que a arte teria algum tipo de substância trans-histórica, mas que, ao suspender momentaneamente da experiência rotinizada e manipulando plasticamente suas matérias, permitiria tornar explícita a presença dos diversos tempos que sobreviviam e atuavam no presente.

A pergunta fica no ar: é possível, na criação de obras de arte, transcender os limites de nossa classe social em direção aos interesses de outra classe, mais ampla e mais universal que a nossa, mais forte ou mais fraca? [...] Esse salto [do universo de uma classe para o de outra] está fadado ao fracasso,

³⁴⁰ LEMINSKI, Paulo. Literatura e Classes Sociais. *Pólo Cultural*. Curitiba, 11. mai. 1977.

se só levar em conta o que essa outra classe é. É preciso criar em termos do que ela será. Só o futuro é um esperanto.³⁴¹

Ao contestar a ideia de que a arte teria como dever inelutável ater-se ao tempo e ao espaço do atual, da classe tal como ela se encontrava constituída, Leminski apontava para a urgência de um saber que pensasse também o futuro. Não, certamente, através de previsões e prognósticos, mas da prática de pensar o caráter produtivo da arte. Para o poeta, a língua comum com a qual se deveria falar com o povo estava por ser inventada, e a arte deveria ser, precisamente, essa invenção de uma língua por vir. Mas não era apenas a linguagem que deveria ser inventada, era também o próprio povo, a própria classe. Quando Leminski falava em “criar em termos do que ela [a classe] será, evocava uma imagem semelhante àquela forjada por Deleuze, de um “povo por vir”³⁴². No entanto, assim como Deleuze afirmava que não estava ao alcance da filosofia criar um povo, mas apenas favorecer seu aparecimento³⁴³, a análise de outros textos de Leminski leva a pensar que também ele não pretendia que a arte inventasse sozinha sua própria classe. Tratava-se, antes de tudo, para o poeta curitibano, de não utilizar a poesia para reiterar o atual, o já constituído, o estabelecido, bem como denunciar todos esses usos “reacionários” que, ainda que possuíssem “boas intenções” e se acreditassem a serviço da “comunidade”, acabavam recaindo em academicismos de toda ordem:

A generalização dessa visão [de que experimentalismo, em arte é o produto de uma elite mental decadente e de uma decadente classe dominante] vai conduzir (já conduziu) a um academicismo de boas intenções, onde o arsenal tradicional da boa e velha literatura será reativado para o serviço público, a causa e a coisa coletiva, via conteúdos.³⁴⁴

A tentativa de atribuir o objeto de arte a um espaço-tempo delimitado, segundo Leminski, mesmo que às vezes bem-intencionada, acabava por neutralizar suas vibrações. Na interpretação do poeta, essa atitude consistiria em usar um passado (velha literatura) em função de um horizonte de expectativas (conscientização, desenvolvimento social), sem conseguir, no entanto, se desvencilhar de uma forma de ação e de pensamento que já estava dada. A consequência era que, por mais que objetivo fosse à transformação social, só

³⁴¹ *idem*.

³⁴² DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *O que é a Filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992, p. 129.

³⁴³ *idem*.

³⁴⁴ LEMINSKI, Paulo. *Literatura e Classes Sociais. Pólo Cultural*. Curitiba, 11 mai. 1977.

se produzia a reiteração do presente, do atual.

Em 1978, Leminski publicou, em um número do *Pólo Cultural*, uma colagem de poemas que pode ajudar a compreender o que estava em jogo nessa proposta de complexificação da relação com o tempo:

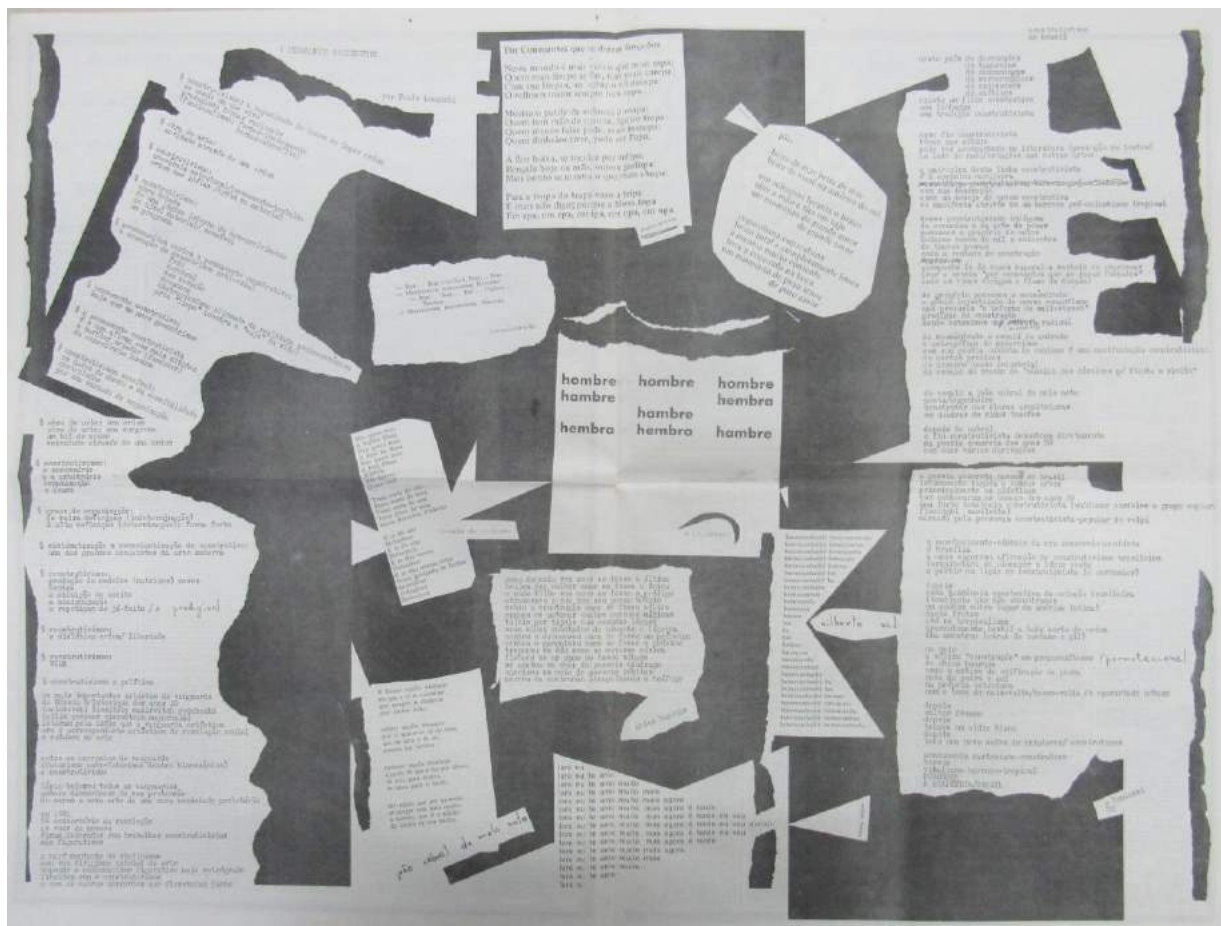


Fig. 14. Pensamento construtivo. LEMINSKI, Paulo. *Pólo Cultural*. Curitiba, 1 jun. 1978.

A montagem-colagem de Leminski ocupava duas páginas do *Polo Cultural*. As análises em forma de verso constituíam uma densa reflexão a respeito da história do “pensamento construtivo” brasileiro. Depois de relativizar os preconceitos projetados na tradição construtivista brasileira e apresentar os aspectos “sujos” e não racionalistas desta, a montagem evocava a presença de dois espectros constitutivos do presente da arte brasileira: “cartesiano-construtivo” e o “barroco-tropical”³⁴⁵. Ambos constituiriam a dialética do pensamento artístico brasileiro.

No centro da página, imagem editadas de modo a simular uma colagem de poemas datilografados de Chico Buarque, Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Walter

³⁴⁵ LEMINSKI, Paulo. O pensamento construtivo. *Pólo Cultural*. Curitiba, 1 jun. 1978, s/p.

Franco, Gilberto Gil e Décio Pignatari. Trata-se de montagem-colagem por se tratar tanto de um agregado de fragmentos que problematizam tanto o espaço quanto o tempo. O espaço gráfico da página que se encontra reconfigurado, com informações dispostas de maneira não linear. Os poemas não ilustram a análise, ainda que dialoguem com ela. A ligação entre eles só pode ser compreendida se se recorrer à dimensão temporal presente na página, seu aspecto de montagem. A montagem feita com os poemas, apresentando diversos momentos do pensamento estético brasileiro, pode ser lida como produção de imagens dialéticas, isto é, como reunião de momentos díspares que, uma vez juntos, produzem novas legibilidades³⁴⁶. No caso, uma imagem (imaginação) em constante conflito consigo mesma, tal como a tradição a qual elas remetiam. A montagem, portanto, aludia a historicidade mesma que descrevia. O tempo aparecia aqui como elemento estruturante e desestruturante.

Desse ponto de vista, alguns desses acontecimentos, mesmo fazendo parte de um outro “regime de historicidade” eram lidos como constitutivos do presente, como presenças que o habitavam silenciosamente (inconsciente do tempo) e que poderiam emergir a qualquer momento, como pontas e lascas que o atravessavam. O gesto leminskiano consistia em, a partir do corte provocado por estas lascas, produzir novas legibilidades que, através da citação e da poesia, evocavam a complexidade dos tempos da arte. Leminski não postulava a continuidade simples ou a identidade do “pensamento construtivo” das suas origens até a atualidade, como se houvesse uma linha evolutiva em que um artista influenciaria o seguinte, que levaria o seu estilo a frente, melhorando-o. O poeta gostava da imagem da linha e da árvore genealógica, usava-as com frequência, mas não para afirmar continuidades. Tratava-se ali de evocar o inconsciente do tempo: longe de qualquer ideia de influência, o que interessava era perceber o desejo construtivo de ordenamento do mundo por meio da forma através de uma linha aberrante que incluía a cerâmica indígena pré-colombiana, Gregório de Matos, Sousândrade e Chico Buarque, entre outros. Não era a toa que, na página, Leminski se utilizava do recurso à colagem para construir não uma linha, mas uma constelação, para falar como Benjamin. Portanto, era isso que estava em jogo, quando no *Plano Pirata* se falava em “tomar conhecimento do espaço/tempo existencial como agente estrutural e desestrutural”, isto é, tanto em sua dimensão constitutiva, suas repetições, quanto em seu aspecto destrutivo, suas emergências inesperadas que

³⁴⁶ *idem*.

tensionavam o tecido da história.

Para Rettamozo, o modo de sair ou complexificar o atual era a produção do “estranho”, entendida como mistura insólita de elementos do presente, uma desestruturação. O estranho ao qual o artista se referia era, na sua obra, o resultado da hibridação de formas visando à composição de um objeto/imagem desconhecido. E o estranhamento, efeito buscado pela produção do estranho, poderia ser entendido de diferentes modos: como choque com a diferença, encontro com o estranho que despertava para a necessidade de conhecer, que forçava o pensamento a sair de suas ideias fixas e identidades; como montagem que, ao juntar e sobrepor objetos e imagens que remetiam a diferentes espacialidades e temporalidades, revelava outros tempos e espaços no interior de uma atualidade que parecia ser um tecido liso, contínuo e homogêneo³⁴⁷; como acontecimento singular cuja lógica não se reduz aos sentidos da atualidade, pedaço de tempo subtraído à História.

O “estranho”, o “insólito” e o “bizarro”³⁴⁸ eram as palavras escolhidas para falar dessa arte que deveria contestar “sistemas”, dessas formas que buscavam um certo grau de ilegibilidade, de provocação, de estranhamento. Afinal, para a crítica de “uma arte vendida em galerias, emissoras de tv, agências de propaganda e editoras”³⁴⁹, que “transforma o trabalho em anedota”³⁵⁰, seria necessária uma “contradição” para devolver à linguagem artística a sua vibração e a sua capacidade de choque, de afeto. Na visão de Rettamozo o estranhamento era, portanto, aquilo que permitia aos sujeitos escapar da racionalidade “anedótica” do consumo (ou, ao menos, de um certo tipo de consumo, já que ele não condenava, em absoluto, todas as formas de consumo), que ele acreditava estar a cada dia mais forte, e os forçaria a confrontar a realidade do “mágico”, do “inexplicável” e do “absurdo” da vida contemporânea. E era só nesse confronto que se poderia, de acordo com ele, atentar para uma outra forma de conhecimento, escapando à “perspectiva histórica”

³⁴⁷ A montagem será tratada mais demoradamente no último capítulo desta tese. As referências para abordar o tema aqui, vem especialmente da leitura benjaminiana de Susan Buck-Morss e Jeanne Marie Gagnebin: BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002; GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo, Perspectiva, 1994; assim como de Jacques Rancière: RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 43-77. Para uma análise do procedimento da montagem na obra biográfica de Leminski, ver: MORAES, Everton de Oliveira. Um corte radical no tecido da História: o livre uso do passado na narrativa biográfica de Paulo Leminski. *História da Historiografia*, Ouro Preto, v. 17, p. 192-208, 2015.

³⁴⁸ RETTAMOZO, Luiz Carlos. Florilégio segundo. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 27 nov. 1976.

³⁴⁹ RETTAMOZO, Luiz Carlos. ArtShow. *Polo Cultural*. 21 set. 1978, p. 1.

³⁵⁰ *idem*.

presentista/atualista e excessivamente lógica que dominaria a sua atualidade. Essa arte, para Rettamozo, permitia transcender seu próprio tempo e espreitar novas possibilidades de futuro³⁵¹.

Tratava-se de criar uma “estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos únicos”. Uma multiplicidade de acontecimentos únicos, estranhos, sendo produzidos como forma de resistência, o “máximo múltiplo incomum reticente”, ao invés de uma projetualidade orientada por um racionalismo.

Para uma arte deste tipo, portanto, a ideia de paixão era fundamental. Como já foi dito, o conceito só foi discutido por Leminski em 1986, em um momento posterior em relação ao recorte temporal desta tese. Mas o que é, afinal, a paixão? No texto supracitado, Leminski definiu a paixão como uma espécie de sofrimento ativo, capaz de provocar mudanças³⁵². Não se tratava de um sofrimento ligado à ideia de dor, mas a condição de ser passivo de uma ação, de ser objeto de uma de um afeto, de uma força. Ser afetado, sofrer, ser passivo, nesse sentido, poderia ser uma forma de atividade, inclusive de busca de saber. Ser passivo de um afeto equivaleria a passar por um acontecimento dessubjetivador, em que uma força provocaria a desestabilização do sujeito, que perderia a certeza de ser quem era. Para Leminski, o poeta era justamente aquele que sofria constantemente a força da língua, um “sofredor da língua”, encontrando incessantemente com seus afetos e se mantendo sempre aberto a eles, buscando cartografar suas regularidades que ela impunha e incorporar os erros, as errâncias, as fugas dessa língua, nunca se fechando em identidades e normatividades preexistentes. O poeta, o criador, era aquele que sabia se manter em uma certa quietude, para melhor acolher os afetos³⁵³, mas que, no momento oportuno, “passa a devolver os golpes que tinha sofrido no início, no qual era uma vítima da língua. Agora, passa a ser algoz, passa a torturá-la, a quebrá-la, passa prum outro momento de sua paixão”³⁵⁴.

A relação de Leminski e Rettamozo com a alteridade temporal não era, portanto, uma relação do tipo sujeito-objeto, como no ativismo concretista. Não estava em questão para eles, rejeitar toda ideia de objetividade. A objetivação (atividade), no entanto, não

³⁵¹ Para exemplos dessas práticas de constituição de imagens e objetos estranhos é possível, por exemplo, ver as imagens de Rettamozo citadas neste subcapítulo e, especialmente, aquelas que são analisadas no último capítulo desta tese.

³⁵² LEMINSKI, Paulo. Poesia: paixão da linguagem. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 325-326.

³⁵³ LEITE, Elizaberrth Rocha. *Leminski: poeta da diferença*. São Paulo: Edusp, 2012, p. 100-102.

³⁵⁴ LEMINSKI, Paulo. Poesia: paixão da linguagem. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 327.

deveria ignorar a paixão, a passividade. Seria possível aproximá-los da perspectiva da filósofa Donna Haraway, em texto de 1985, para quem se tratava de buscar outras versões da objetividade, não aferradas na busca da equação, e de apenas uma, capaz de fornecer o conhecimento mais preciso e definitivo. Seria necessário, segundo Haraway, apostar na multiplicidade radical dos saberes locais, atentos a diferença, a mobilidade intensa e a complexidade dos pontos de vista objetivados.³⁵⁵ Esse saber estaria apto, portanto, a compreender “o movimento como motor da vida, a aceitação das transformações não mecânicas”.³⁵⁶ Ele compreenderia enfim, para falar como Agamben fizera alguns anos antes (1975), que “a palavra que canta recita, do mesmo modo que canta aquela que recita”.³⁵⁷

³⁵⁵ HARAWAY, Donna. Saberes localizados. *Cadernos Pagu*, n. 5, pp. 07-41, 1995, p. 16.

³⁵⁶ RETTAMOZO, Luiz Carlos; PADRELLA, Nelson. A engenharia das emoções vagabundas. *Panorama*. Curitiba, 2, jul. 1980, p. 46.

³⁵⁷ AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. *Arte e Ensaios*, n. 19, pp. 132-143, 2009, p. 141.

3. “PRA MIM JÁ CHEGA!”: DIAGNÓSTICOS DO PRESENTE

Esse capítulo tem como objetivo analisar a historicidade do diagnóstico do presente elaborado por Leminski e Rettamozo, em finais da década de 1970 e início dos anos 1980, privilegiando o modo como os dois artistas enxergam, naquele momento, as relações entre estética e política existentes e as possibilidades de novas relações entre essas duas esferas da existência.

O momento histórico analisado é entendido como um período de transformação, da emergência de uma série de discursos que buscam contestar o desenvolvimentismo e progressismo teleológico, hegemônicos na história da modernidade ocidental. O chamado “pensamento ecológico”, os novos coletivos (*hippies, punks*, etc.), o aparecimento de um imaginário do apocalipse e do fim do mundo, a contestação da falência tanto do capitalismo quanto do socialismo soviético, são algumas das formas dessa nova crítica. No Brasil, em parte repercutindo essas mudanças globais, em parte reagindo a fenômenos próprios do país (como a Ditadura Militar, por exemplo), toda uma geração, a partir do final da década de 1960, investiu em uma valorização dos elementos que constituem o suposto subdesenvolvimento nacional, formulam uma oposição ao projeto de ordem do regime autoritário, que não passa pela ideia de Revolução, e apostam na invenção de novas poéticas e novos modos de existência.

Aquele era um momento em que os diagnósticos negativos e prognósticos pessimistas proliferam em discursos que parecem não enxergar saídas, uma vez que as aceleradas mutações tecnológicas e transformações de paradigmas, segundo eles, não fariam mais do que reforçar sempre o mesmo capitalismo, cada vez mais dominador. Um discurso para o qual “o futuro está inteiramente encerrado no interior dos limites do capitalismo [...] e todo futuro não é senão futuro do capitalismo”. É nesse contexto que Fredric Jameson pronuncia sua celebre frase segundo a qual é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo. Essa sensação de “sufocamento” é algo que talvez possa ser chamado de paixão reativa, uma vez que, ao contrário da paixão criativa, que suscitava transformação, esta produzia um tempo fechado em um presente que não passava, que não se abria para outros futuros.

Importa, neste capítulo, problematizar as relações que Leminski e Rettamozo estabeleceram, por um lado, com um discurso catastrofista, para o qual já era “tarde demais” e não havia mais saída e, por outro, um discurso que, apesar de reconhecer a complexidade das tramas nas quais os sujeitos contemporâneos se encontram envolvidos, busca incessantemente perscrutar os interstícios, as rachaduras e as resistências, apostando em um tempo do “apesar de tudo” e inventando novos possíveis. Trata-se aqui, portanto, de analisar a historicidade de uma geração se viu forçada a pensar as possibilidades de inventar modos de existência diante de um contexto em que o capitalismo rizomático e cognitivo parecia invadir e dominar todas as esferas da vida contemporânea.

3.1 UM DESERTO DIANTE DE SI

Em um artigo de 1986, Leminski fazia uma análise retrospectiva da relação do ocidente com as drogas no passado recente. De acordo com ele, os anos 1960 haviam sido marcados pelas “drogas utópicas [maconha, ácido lisérgico, cogumelos] proponentes de mundos alternativos, contramundos de antimatéria”³⁵⁸. “A entusiástica adesão ao consumo”³⁵⁹ dessas substâncias teria sido motivada pelo desejo de “viagem, fuga de um mundo indesejado, busca de novos horizontes, volta às origens, ao Éden, ao Xangrilá”³⁶⁰. Leminski se referia a esta década como um período utópico, marcado pelo desejo de superação da burocratização da vida levada a cabo pelas sociedades capitalistas contemporâneas. Diante desses desejos de uma nova era em que o homem se reconciliaria consigo mesmo e com a natureza, as drogas permitiriam uma experimentação, mesmo que temporária, de possibilidades outras de prazeres e formas menos automatizadas de pensamento e comportamento.

Ainda de acordo com Leminski, teriam sido outras as drogas privilegiadas pela cultura ocidental a partir de uma década “não fantástica, não utópica”, como a de 1970, em que um certo clima de desencantamento começava a tomar conta do ambiente. Diferente da maconha ou do LSD, que proporcionavam a experimentação de “mundos fantásticos” e “estados irrealis”, as drogas-símbolo dos novos tempos, o álcool e a cocaína, agudizavam o “o senso de aqui e agora”, favoreciam o “homem de ação” e, sobretudo, não desrespeitavam o “rigor social da vivência do tempo”, “não brigavam com o relógio”³⁶¹. O poeta continuava: “é perfeitamente possível pilotar um avião (ou dirigir uma empresa) sob o efeito da cocaína”³⁶². Depois de uma década de sonhos, de anseios por um outro mundo, diferente de tudo que existia até então, a desilusão e o desencanto pareciam ser a tônica da década de 1970. Por não romper com o regime de temporalidade frenético e produtivista vigente e ainda oferecer uma solução para lidar com a escassez do tempo, permitindo que o usuário o explore sem estar sujeito aos inconvenientes das demandas corporais (cansaço,

³⁵⁸ LEMINSKI, Paulo. O sonho acabou. Vamos bater mais uma. In: *Ensaaios e anseios crípticos*. Campinas: Unicamp, 2012, p. 36.

³⁵⁹ *Ibidem*, p. 37.

³⁶⁰ *Ibidem*, p. 37.

³⁶¹ *Ibidem*, p. 39.

³⁶² *Ibidem*, p. 39-40.

sono, etc.). Como afirmava Leminski, como “o álcool, a cocaína tem sobretudo a propriedade de ser perfeitamente compatível com a vida urbana e o mundo dos negócios”³⁶³.

Mas como explicar essa transformação social e cultural da qual a mudança no consumo de drogas era um sintoma? Nesse mesmo ensaio de 1986 citado acima, Leminski argumentava que essa transformação tinha relação, sobretudo, com a emergência ao centro da cena social, no capitalismo tardio, de um dispositivo como a publicidade, que investia pesado no “estímulo ao uso de álcool”³⁶⁴. Quinze anos antes, em 1971, já no início da década analisada, Leminski escrevia um artigo para o *Diário do Paraná*, no qual buscava mapear as transformações que os últimos anos vinham provocando no ambiente cultural do ocidente globalizado. Nesse texto, o poeta tratava de outra maneira, complementar e mais densa, a relação desses dispositivos técnicos com essas transformações. A partir das análises de Marshal McLuhan, Leminski detectava em seu tempo um choque entre duas culturas:

O agudo “detetive” canadense (Marshal McLuhan) flagrou duas culturas em conflito, aqui e agora a) a cultura escrita livresca, que ele chama a de “guttemberguiana” – porque baseada no texto e na leitura; b) a cultura “envolvimental” - audiovisual, televisiva, cinematográfica, radiofônica, propagando-se na “Aldeia Global” por meio eletrônicos, via satélite agora. Aquela, pertence a literatura, presa ao verbal e ao lógico-discursivo. A esta, o que McLuhan chama de “macrogestos” do qual o mais eloquente foi Woodstock – massas unânimes envolvidas pelo som, sob a égide da fraternidade. O canto gritado da geração atual descobrindo a intuição direta, a percepção em bruto, o pensamento descontínuo e o indeterminismo de comportamento – terra a vista! – comprometeu sensivelmente o futuro de qualquer texto, e do texto em geral.³⁶⁵

O texto apontava a emergência de um conflito entre a forma-literatura, marcada pela linearidade e pelo logocentrismo, e a nova cultura “envolvimental”, audiovisual e globalizada, não linear, flexível, voltada para a inteligência criativa dos indivíduos e sua capacidade de absorver um grande número de informações e estímulos muitissensoriais. Voluntariamente ou não, ao apontar essas transformações culturais, Leminski indicava uma mutação nas formas de poder que só seria expressa por ele alguns anos depois: ao invés da burocracia e do tempo disciplinar, dos espaços fechados por onde os sujeitos circulam, agora se apostava no investimento na vampirização da criatividade e na inteligência, em uma

³⁶³ *Ibidem*, p. 39.

³⁶⁴ *Ibidem*, p. 38.

³⁶⁵ LEMINSKI, Paulo. Conto, soneto de hoje. *Diário do Paraná*. Terceiro caderno. Anexo. Curitiba, 25. jul. 1971, p. 3.

temporalidade fluida e elástica. Temporalidade esta, da qual *designers*, publicitários, programadores de computador e outros funcionários da criatividade seriam os maiores representantes, sujeitos e objetos. A partir de McLuhan, o poeta curitibano descrevia uma transformação no mundo ocidental que, tendo se iniciado após a Segunda Guerra Mundial, parecia ganhar traços mais bem definidos naquele momento, a saber, a passagem dos anos 1960 para os 1970.

Além de McLuhan, constantemente citado por Leminski, outros pensadores daquele período também buscavam fazer o diagnóstico e a crítica daquilo que, algumas décadas depois, viria a ser chamado de capitalismo cognitivo. Seria possível apontar esse diagnóstico como uma construção paulatina, que se deu ao longo de algumas décadas, com diferentes contribuições. Guy Debord, em 1967, falava de uma “sociedade do espetáculo” que tinha como elemento central a produção de imagens e sua elevação ao posto de mediadoras das relações sociais³⁶⁶; Gilles Deleuze e Felix Guattari, em 1972, com seu *Anti-Édipo*³⁶⁷, forneciam as bases para aquilo que, em 1978, seria nomeado “sociedade de controle”³⁶⁸, que alguns de seus “alunos” também chamariam de “capitalismo rizomático”, isto é, uma sociedade que faria seus dispositivos funcionarem através da modulação dos fluxos de desejo e dos controles a céu aberto, da constante captura dos gestos subversivos, mais do que pela disciplina e pela uniformização; em seu curso de 1979, no *College de France*, Michel Foucault analisava a emergência de formas de controle que buscavam atar os sujeitos ao poder, não mais tornando-os disciplinados, mas engajando-os na tarefa de convertê-los em empresários de si mesmos, empenhados na valorização de seu capital humano e na transformação de sua vida em capital³⁶⁹; mas também se poderia lembrar da leitura desesperançosa do poeta e cineasta Pier Paolo Pasolini que, com a imagem do “desaparecimento dos vaga-lumes”, apontava para a iminência de um neofascismo que, muito mais poderoso que o fascismo histórico, se encarregaria de, não apenas censurar e reprimir as práticas, mas também de domesticar o pensamento, transformando em meros autômatos os seres humanos da atualidade³⁷⁰.

³⁶⁶ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

³⁶⁷ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O Anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34, 2010.

³⁶⁸ FOUCAULT, Michel. A sociedade disciplinar em crise (1978). In: *Estratégia, poder-saber* (Ditos e escritos IV). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 268.

³⁶⁹ FOUCAULT, Michel. *Nascimento da biopolítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

³⁷⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

Leminski (assim como Rettamozo), com seu diagnóstico, se inseria nessa lista – da qual aqui foram citados apenas alguns poucos exemplos – de pensadores que buscavam cartografar essas novas formas de poder e os dispositivos com os quais elas funcionavam. A televisão, o rádio, o cinema, os novíssimos satélites usados como aparelhos de comunicação de massa, eram citados como agentes dessa transformação que, segundo Leminski, tornava a literatura uma forma incapaz de acompanhar os novos ritmos do mundo urbano. O suporte livro, a função do autor, a interioridade do Eu, a prosa naturalista e linear, seriam criações de um mundo burguês que já daria sinais de estar próximo de seu fim. Fundada na estilística e no individualismo burguês, a literatura teria esgotado “as condições de dar conta (ou contos...) da vida nesta atual civilização planetária, cosmororientada, unificada por satélites, semiótica e cibernética, computável e magicamente contestatória”³⁷¹.

Segundo esse diagnóstico, se viveria a emergência de uma “geração televisiva, marshal-macluhaniana, descontínua, paratática”³⁷², que já não se encontraria submetida apenas aos imperativos de uma disciplinarização massiva ou de uma busca incessante pela interioridade e pela profundidade de um “eu” mais ou menos permanente, processos complementares, ainda que aparentemente contraditórios. Ao contrário, nessa fase da modernidade, liderado pela cultura norte-americana, o mundo ocidental estaria reconfigurando o seu aparato industrial (bem como o aparato de produção de subjetividades) para a produção flexível de mercadorias sob medida, com a capacidade de se transformar tão rapidamente quanto as mudanças nas demandas por identificação. Nesse sentido, também evocando McLuhan, Décio Pignatari complementava a análise leminskiana:

Os americanos dão-se ao luxo de retornar aos bons velhos tempos do artesanato – um artesanato em massa, tipo japonês, se se pode dizer – desde o novo gosto pelo preparo pessoal dos alimentos até os requintes do comportamento *anti-commodities* e *anti-comforts*, de que a *pop art* e os hippies são expressões. Daí o espanto e o interesse dos *executives* ianques ante a afirmação de Marshall McLuhan de que a cadeia de montagem é um processo industrial superado e de que as indústrias devem reconfigurar-se no sentido de produzir *custom made goods*, produtos sob medida...³⁷³

E continuava:

³⁷¹ LEMINSKI, Paulo. Conto, soneto de hoje. Terceiro caderno. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 25 jul. 1971, p. 3.

³⁷² *idem*.

³⁷³ PIGNATARI, Décio. *Informação, linguagem, comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1968, p. 76.

O percurso da moda já não é mais linear nem contínuo ou uniforme: há um processo de *feed-back* pelo qual a moda ou as modas do dia recuperam a informação do passado, remoto ou recente, quase a sugerir que poderíamos chegar ao ponto de escolher a época do passado em que desejamos viver... A moda passa a ser comandada por impulsos semânticos, dentro de temáticas e iconologias pré-selecionadas; mas elas se multiplicam e se superpõem de tal modo que poderemos chegar um dia à moda sob medida, nesta era ocidental pós-freudiana e pós-"ideológica".³⁷⁴

O que Pignatari sugeria era que esse processo que produz a sensação de uma possibilidade de escolha entre diferentes passados ou de uma moda do "sob medida" não seria mais do que a vida orientada pelo paradigma do consumo, isto é, da escolha entre modos de vida pré-selecionados. Ao fim e ao cabo, esse processo representava uma via de mão dupla, pelo menos na visão de Pignatari: por um lado, o mercado, a moda e a publicidade invadiam cada vez mais a vida psíquica e subjetiva das coletividades ocidentais; por outro, essa flexibilidade tornava mais alta a possibilidade de inovação e, conseqüentemente, de apropriação, por parte dos sujeitos, desse processo.

Em um texto escrito em 1978, em que diagnosticava a situação contemporânea, Rettamozo parecia adotar um certo tom pré-apocalíptico, tão em voga na época³⁷⁵. Nesse texto ele comentava, por exemplo, que os artistas e criadores culturais constituíam uma classe que se encontrava tão "abismada" e "desiludida" com a situação contemporânea "quanto os jornalistas, metalúrgicos, os médicos-residentes, os humoristas, os publicitários, os operários, as prostitutas, os políticos honestos(?), os estudantes, os professores [...] e tantos quantos sentem que seu trabalho é transformado em anedota"³⁷⁶. E seguia afirmando se tratar de "uma visão catastrófica, mas real. Deixando claro, através da intuição e da indução, que a vida está sendo cortada pela metade. (Pre)vendo o futuro num mundo onde a vida psíquica está sendo sutilmente abolida"³⁷⁷.

Como já foi dito anteriormente, tanto Leminski quanto Rettamozo aludiam frequentemente à emergência de uma espécie de "processo de industrialização" da arte e da vida nas sociedades contemporâneas. Como se, depois de ter dominado o espaço urbano, modificado a arquitetura e a paisagem dos locais por onde circulavam a imensa maioria dos

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 81.

³⁷⁵ RETTAMOZO, Luiz Carlos. ArtShow. *Pólo Cultural*. Curitiba, 21 set. 1978, p. 1.

³⁷⁶ *idem*.

³⁷⁷ *idem*.

indivíduos, a lógica industrial tivesse começado a avançar sobre seu tempo vital, desde o trabalho até seus espaços mais íntimos. Essa “industrialização”, que tinha muito mais a ver com customização do que com uniformização, funcionaria delimitando as possibilidades de criação, conformando-as. Rettamozo fazia referência a esses limites quando falava da “industrialização do humor”:

alguns aspectos importantes sobre a industrialização do humor (e sem ela impossível): 1º A indústria formou e conformou os gostos do público e dos criadores. 2º Obrigou a criação de nível artesanal a se organizar e programar seus trabalhos. 3º Conformou seus autores à maior pressão ideológica do "establishment".³⁷⁸

E não se tratava de um limite imposto do exterior, mas de algo que alterava a própria conduta temporal daqueles que a ele estavam submetidos. A necessidade de produzir algo “vendável” acabava por reduzir o tempo da criação a certas figuras que, ainda que fluidas o suficiente para se adaptar à dinamicidade do mercado, estavam previamente codificados por um imaginário que não cessava de recorrer a clichês. Não que esse “vendável” estivesse vinculado apenas à produção de mercadorias estrito senso, objetos comercializáveis. Antes, essa palavra era empregada por Rettamozo para descrever um modo de produzir e de consumir que não estava necessariamente mediado pelo dinheiro, mas que dizia respeito, sobretudo, a uma forma fetichizada de se relacionar com as imagens³⁷⁹. Tratava-se, enfim, de uma racionalidade que estabelecia que as formas de relação com a mercadoria eram uma espécie de modelo universal que deveria orientar os modos de se relacionar com as diversas outras instâncias da vida. Tudo se passava, na leitura de Rettamozo, como se o “tempo” do capital estivesse orientado estritamente para o consumo e não para a invenção, resultando na impossibilidade de uma inovação verdadeira. Assim, a possibilidade do novo, do inventivo, seria drasticamente limitada, a percepção de tempo reduzida a um presente que não passava e não cessava de se alargar, eliminando o futuro.

Ao mesmo tempo gerou consequências: 1º Criou uma estrutura rígida de mercado, desestimulando a criação individual. 2º Como aliciador da produção em determinado sentido, propiciou o abandono de criações mais

³⁷⁸ RETTAMOZO, Luiz Carlos. Florilégio segundo. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 27 nov. 1976, p. 1.

³⁷⁹ Leminski e Rettamozo se referem constantemente ao fascínio quase mágico que as imagens publicitárias em si, independentemente dos produtos que anunciam, exercem no mundo contemporâneo.

profundas e investigações de maior nível, o experimental pelo vendável. Lave-se a mão do Pasquim, ou não.³⁸⁰

Rettamozo descrevia uma atualidade marcada pelo tempo progressista do capital, que propiciava a constante produção de novidades (acontecimentos espetaculares e fetichizados), mas, ao mesmo tempo, bloqueava transformações efetivas (acontecimentos raros e significativos que teriam o poder de alterar um estado de coisas). A sensação, para vários artistas e intelectuais da época, era a de que se tornava a cada dia mais difícil imaginar revoluções ou rupturas.

Um cartum de Rettamozo indicava de que modo ele compreendia e problematizava esses limites do imaginário de sua época. Nele, o artista apresentava a imagem de um passado que inunda o presente, algo próximo àquilo que Hans Ulrich Gumbrecht chama de “excesso de produção de lembranças históricas”³⁸¹. Um processo que pode ser referido tanto a uma necessidade de preservar e rememorar incessantemente e indiscriminadamente um número cada vez maior de informações sobre o passado, quanto a uma apropriação do passado por um presente que disporia dele como de qualquer produto pronto para o uso e imediatamente descartável. Não haveria em nenhum dos casos, uma relação de intensidade com o passado:



Fig. 15. Nostalgia. RETTAMOZO, Luiz Carlos. *Fique Doente, não ficção*. Curitiba: Edições Diário do Paraná, 1977.

Se o cartum pretendia ser, sobretudo, uma sutil ironia com as limitações da vida política no interior da ditadura militar, é possível dizer que o problema do “passado que

³⁸⁰ RETTAMOZO, Luiz Carlos. Florilégio segundo. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 27 nov. 1976, p. 1.

³⁸¹ GUMBRECHT, Hans Ulrich. Depois de “depois de aprender com a história”. In: *Aprender com a História? O passado e o futuro de uma questão*. NICOLAZZI, Fernando. et. al. (Orgs.) Rio de Janeiro: FGV, 2012, p. 39.

inunda o presente” também aparecia. Rettamozo colocava referências aparentemente ingênuas ao passado (uma música como “estúpido cupido” na TV, ou o *twist rock* nas rádios) ao lado de manifestações como “alto falantes falando de eleições” e “comícios nas praças”. O anúncio de tais manifestações políticas até então interditas, e que agora voltavam a fazer parte da paisagem urbana, aparece ao lado da constatação do retorno de tendências musicais que pareciam esquecidas, distantes do centro da cultura espetacular audiovisual. A representação da reconhecida efemeridade do espetáculo funcionava como forma de enunciar a desconfiança com relação à longevidade ou mesmo à autenticidade da liberdade política que começava a se ver nas ruas. Assim, o cartum fazia uma aguda crítica à ditadura, ao mesmo tempo em que diagnosticava os ritmos da vida contemporânea.

Como sugeria Pignatari, as novas tecnologias de acumulação da memória produziram a ideia de que se poderia dispor do passado segundo o desejo ou a necessidade, estando este, a qualquer momento, disponível para o consumo. Gumbrecht, por sua vez, lembra que a saturação presente traz como, efeito colateral, a sensação de que o tempo não passa e a dificuldade de imaginar futuros distintos deste presente. Ao misturar a banalidade da moda com a desconfiança do futuro político do país, Rettamozo apresentava precisamente esse “clima” de estagnação e imobilidade, de sufoco, que perpassava tanto a política quanto o mercado. Mercado que, apesar de suas flutuações, incertezas, riscos e de sua constante celebração da novidade, buscava bloquear o aparecimento de transformações efetivas e novas organizações do tempo.

Comentando Walter Benjamin e a sua celebre tese sobre a queda de cotação da experiência, Giorgio Agamben radicalizou a hipótese benjaminiana: “nós hoje sabemos que, para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo algum necessária, e que a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente”³⁸². Para o filósofo italiano, a “nova humanidade” de seu tempo (ele escreve em 1978), guiada por *slogans* publicitários havia perdido a experiência: “o homem moderno volta para casa à noite extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atroz –, entretanto nenhum deles se tornou experiência”³⁸³. Não está em questão, aqui, discutir o mérito das considerações de

³⁸² AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG; 2005, p. 21.

³⁸³ *Ibidem*, p. 22.

Agamben, nem postular uma afinidade ampla entre a sua filosofia e o pensamento estético-político de Rettamozo. O que interessa, sobretudo, é constatar a afinidade pontual e temporal desses fragmentos de texto filosófico com o cartum, publicado apenas um ano antes, no *Anexo*. O dia era ali figurado como cheio e cansativo, exaustivo, mas tudo se passa como se nada de significativo houvesse acontecido. O tédio e desânimo que tomam conta da expressão do personagem parecem condená-lo a ficar preso nessa mesma temporalidade estagnada. Não há perspectiva ou saída, tudo foi capturado.

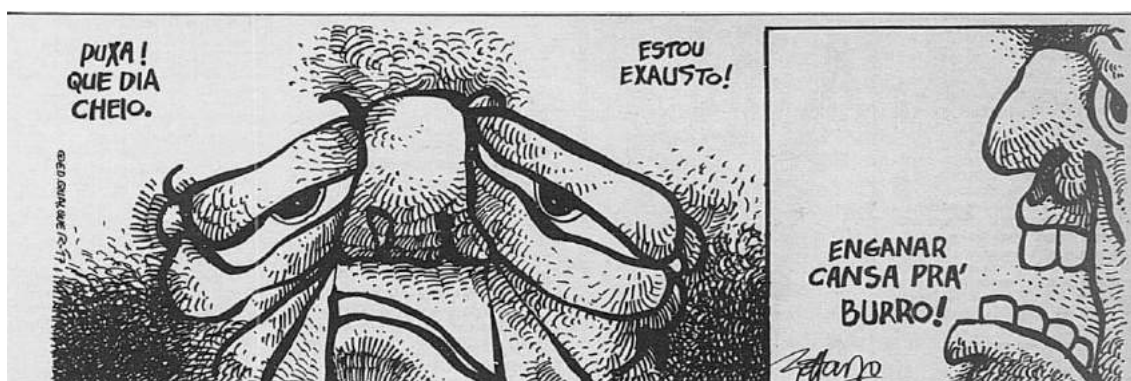


Fig. 16. Dia cheio. RETTAMOZO, Luiz Carlos. *Fique Doente, não ficção*. Curitiba: Edições Diário do Paraná, 1977.

Na narrativa desses dois cartuns, como em vários outros de Rettamozo, praticamente não há diegese. Em ambos os casos, a narração só diz respeito ao tempo em que os personagens pronunciam as frases. O tempo e o espaço são neutralizados, reforçando a ideia de estagnação. As expressões faciais apáticas, que não mudam, fazem alusão a continuidade, como se essas figuras ali apresentadas estivessem presas ao presente, condenadas à rotina cínica de “enganar”, à sucessão infinita das novidades e das modas, às misérias de uma ditadura. É como se todo um processo de domesticação do tempo tivesse provocado uma escassez de futuro, de possíveis.

Em um texto de 1977, Leminski comentava que um dos maiores signos da crise da modernidade capitalista era a “escassez”. Isso porque, segundo ele, todo o processo de modernização levado a cabo pelas sociedades ocidentais nos últimos séculos, teria se dado às custas de uma apropriação e domesticação da “natureza”, tomada enquanto fonte inesgotável de recursos à disposição da espécie humana. Na busca por progresso e por

abundância³⁸⁴. Ao apontar para essa escassez e indicar o desejo de “possuir cada vez mais” como sua causa, o que o poeta criticava era a própria modernidade capitalista e seu imaginário colonizador e destrutivo. Crítica que foi desenvolvida em um outro texto chamado “Inutensílio”, no qual Leminski esboçava uma leitura desse mundo moderno e industrial: nele, o poeta afirmava que o princípio capitalista “da utilidade corrompe [também] todos os setores da vida, nos fazendo crer que a própria vida tem que dar lucro”³⁸⁵. É como se, ao transformar “tudo” em mercadoria, o capitalismo tivesse se apropriado da própria dimensão do desejo. Não ficariam de fora nem mesmo “o amor, a amizade. O convívio. O Júbilo do gol. A festa. A embriaguez. A poesia. A rebeldia. Os estados de graça. A plenitude da carne. O orgasmo”³⁸⁶. Tudo o que não corresponde à utilidade, que não contribui para o crescimento e o progresso, seria “incompatível com o tempo urbano-industrial”³⁸⁷, precisaria ser convertido em objeto de consumo e se adaptar a esse movimento constante em busca da novidade e da sensação. Como se a modernidade incitasse as pessoas à atividade constante, à incessante superação do passado. Nessa racionalidade, qualquer coisa tornava-se matéria passível de ser apropriada pelo capitalismo e transformada em mercadoria:

O capitalismo tem dentro de si, em sua essência, uma espécie de “amorfia”. É sua grande força. Institucionaliza a lei do salve-se quem puder e a corrida de ratos em direção ao ouro da Califórnia, (...) libera direções e rumos para os arbítrios do egoísmo individual. Uma única lei suprema rege esse universo: tudo é válido, se puder se transformar em mercadoria, vale dizer, em lucro. Esta transformação da obra de arte em mercadoria faz de cada artista burguês um cúmplice beneficiário da ordem capitalista como um todo.³⁸⁸

Os diagnósticos de Leminski e Rettamozo eram contemporâneos ao de Foucault, segundo o qual o capitalismo da segunda metade do século XX passa a buscar novos mercados e novas forma de produtividade, tornando a inovação “uma espécie de característica ético-psicológica”³⁸⁹ de seu desenvolvimento, fazendo até mesmo da criatividade um lugar estratégico de produção de novidades a serem consumidas. É o *homo*

³⁸⁴ LEMINSKI, Paulo. Ascese e escassez. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 30 jun. 1977, p. 5.

³⁸⁵ LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. Curitiba: Polo Editorial do Paraná, 1997, p. 77

³⁸⁶ *idem*.

³⁸⁷ LEMINSKI, Paulo. Poesia: paixão da linguagem. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 322.

³⁸⁸ *idem*.

³⁸⁹ FOUCAULT, Michel. *Nascimento da biopolítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 318.

oeconomicus, que deve ser o “empresário de si mesmo, sendo ele próprio seu capital, seu produtor e sua fonte de renda”³⁹⁰ que deve maximizar os lucros através de si mesmo, de suas próprias “competências”.

A finitude dos recursos naturais, o fato de que não se poderia dispor infinitamente da natureza, impediria, no entanto, a realização dessa utopia progressista do *homo oeconomicus*, segundo a qual, no futuro, todos os seres humanos poderiam desfrutar dos benefícios do desenvolvimento e do progresso:

Nunca o desenvolvimento tecnológico (quantitativo, progressivo, inexorável, tomado como um Absoluto Onipotente) vai poder estender a todos os homens de todas as raças aquele nível de vida hollywoodiana (carros na garagem, um aposento para cada filho, geladeira cheia): os recursos naturais vão acabar bem antes.³⁹¹

Essa utopia progressista teria algumas de suas imagens mais bem acabadas no cinema *hollywoodiano*, nos filmes em que figuravam famílias estruturadas, com seus jardins bem plantados, farto entretenimento, em um cotidiano tranquilo, só eventualmente interrompido por problemas vindos de “fora”. Para Leminski, essa teleologia jamais se completaria, já que a racionalidade progressista esgotaria a natureza e suas “matérias-primas” bem antes disso.

A posição do crítico de arte Frederico Morais, em 1970, um dos “porta-vozes” daquela geração, reforçava a desconfiança de Leminski: segundo Morais, “a tecnologia atual é grandemente orientada para a morte”, com seu “caráter repressivo” e seu “desperdício”:

Uma das características do meio tecnológico é a ausência. O distanciamento. O homem nunca está de corpo presente: sua voz é ouvida no telefone, sua imagem aparece no vídeo da TV ou na página do jornal. As relações de homem a homem são cada vez mais baratas, são estabelecidas através de signos e sinais. O homem coisifica-se. Se a roupa é uma segunda pele, a extensão do corpo (Mc-Luhan) é preciso arrancar a pele, buscar o sangue, as vísceras. Arte corporal, arte muscular.³⁹²

³⁹⁰ *idem*.

³⁹¹ LEMINSKI, Paulo. Ascese e escassez. Anexo. *Diário do Paraná*. Curitiba, 30 jun. 1977, p. 5.

³⁹² MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”. *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, n. 1 jan-fev. 1970.

O crítico buscava, com Marcuse, recuperar a potência e “a energia do corpo humano contra as máquinas da repressão”³⁹³. Um retorno ao “arcaico” que não era regressão, mas a tentativa de construção de um futuro cujo caminho passava pelo passado, pelo avesso do “tecnológico”. É certo que Leminski e Rettamozo estavam de acordo com o diagnóstico de Moraes no que diz respeito a coisificação do homem pela tecnologia contemporânea e a importância da corporalidade como elemento transgressor. Mas é certo também que, quase uma década depois, já não persistiam na mesma recusa veemente do tecnológico (ainda que mantivessem com ele uma relação crítica) e nem se colocavam fora dessa gigantesca máquina de produção de imagens, a qual se referia o crítico mineiro.

Ao falar da produção e circulação de imagens como elemento central da vida contemporânea, Rettamozo (assim como Leminski) se alinhava com uma série de pensadores da década de 1970 e 1980, como Guy Debord, Giorgio Agamben, Marshall McLuhan, Paul Virilio, Jean Baudrillard que, cada um ao seu modo e a partir das mais distintas referências, esboçaram uma crítica das chamadas sociedades do espetáculo, apesar dos diferentes “lugares de enunciação”. Entre o discurso de Rettamozo e o desses pensadores há em comum a descrição de um mundo em que as imagens, disseminadas por toda parte, atuavam mediando toda uma série de relações sociais e constituindo os fundamentos destas:

O ESPACO COMERCIALIZADO

Vivemos num universo de imagens, a fotografia, o jornal, o cartaz, o cinema, a televisão são os elementos motores desta nova forma do mundo exterior, totalmente artificial, que construiu a nossa volta e que constitui a cultura, o ambiente artificial construído pelo homem.³⁹⁴

A televisão, a fotografia, o cinema, os jornais e os cartazes eram lidos não apenas como os meios veiculadores dessa cultura contemporânea, mas como elementos fundamentalmente constitutivos dela. Falar em um mundo “totalmente artificial” implicava afirmar que nessa cultura já não mais estavam claras as fronteiras entre o “natural” e o “construído”, e que ela não se privava nem mesmo de interferir constante e agressivamente na espacialidade “íntima” do corpo, em seus ritmos orgânicos e seus fluxos sensoriais. Nessa sociedade, por exemplo, já se falava, na publicidade, em “produzir estímulos” sensoriais e em “buscar respostas psicológicas” do público. Tratava-se de um contexto em que o grau de

³⁹³ *idem*.

³⁹⁴ RETTAMOZO, Luiz Carlos. Arte-paisagem. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 29 mar. 1977, p. 8.

“artificialidade” teria chegado a um ponto tal que o caráter ficcional e fabricado do ambiente cultural humano já não se dissimularia mais sob uma aparência de “naturalidade”. Utilizando a terminologia de Guy Debord, seria possível dizer que se tratava de um mundo em que, cada vez mais, as relações eram mediadas por imagens que se mostravam enquanto tais e não apenas como representações. Rettamozo esboçava, na sequência do texto, uma descrição desse mundo urbano, dominado pelas imagens:

A cidade é um mundo de ruas e casas, de objetos e imagens, e um campo semântico de sinais luminosos e tabuletas de lojas, de injunções e solicitações, uma paisagem artificial onde a imagem vai se impor e aí entra com grande força de atração, o cartaz publicitário, ligado a motivações sócio-econômicas, como elemento motor da sociedade de consumo. A atração se baseia na simplicidade de traços nitidamente recortados, unindo um apelo de marca, uma evocação e uma figuração. E por intermédio dessas mensagens, alicerçadas nos impulsos fundamentais do indivíduo, gulodice, honra do lar, erotismo, que a civilização do cartaz constrói uma cultura visual sobre os muros da cidade.³⁹⁵

“Sinais luminosos”, “cartazes” e “tabuletas de lojas” por todas as partes. Eram elementos de um ambiente em que quase tudo parecia funcionar a partir da lógica da publicidade. Um ambiente no qual ela (a publicidade), segundo Baudrillard, não cessava de “tirar valor de uso dos objetos”³⁹⁶, em favor de “sua função de morte”³⁹⁷, diminuindo “o seu valor/tempo, sujeitando-o ao valor/moda e à renovação acelerada”³⁹⁸, produzindo objetos cuja finalidade central passava a ser a obsolescência. A publicidade era evocada por Rettamozo como dispositivo constituinte do ambiente cultural contemporâneo, com sua carga de eroticidade, seu poder de atração, seu apelo, suas solicitações e injunções. Estando em toda parte, era ao desejo que ela se dirigia, ou antes, era ela mesma constitutiva de modos particulares de desejo, de formas de articular pensamento e realidade. A linguagem publicitária, portanto, era lida por Rettamozo como força. Uma força que não era repressiva e excludente, mas sutil, insidiosa e insinuante, que produzia mais desejo do que medo. Já no início daquela década, em 1970, alguns pensadores articulavam essa mesma ideia: naquele ano, Giorgio Agamben publicava um texto a respeito da relação entre linguagem e violência

³⁹⁵ *idem*.

³⁹⁶ BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Lisboa; Edições 70, 1972, p. 42.

³⁹⁷ *Idem*, p. 42.

³⁹⁸ *Idem*, p. 42.

nos mecanismos de persuasão na propaganda contemporânea³⁹⁹; era também dessa força e desse poder da linguagem (especialmente a linguagem publicitária do capitalismo atual) que Frederico Morais pretendia se desvencilhar quando afirmava que a *contra-língua* do “corpo é o motor da obra”⁴⁰⁰; e era para intervir de maneira subversiva nos “circuitos” dessa linguagem que Cildo Meireles produzia suas “Inserções em circuitos ideológicos”⁴⁰¹. O texto de Rettamozo, publicado 7 anos depois, se somava a estes no combate a esse poder presente por toda parte:

Todos estão na rua o tempo todo. Carrocomidos por veículos de transporte da comunicação. Outdoor: um veículo. De informação que vende o que nem sempre se precisa... o ético tá perdendo feio pro estético. Esses cartazes (Porque catam cabeças) quase sempre bonitos. E sua poluição não é estética. Muito mais Pesada. Mais ética e moral. Sua força é enorme. A arte nas galerias perde força porque adornam as paredes. São vendidas como os produtos anunciados pelaí. Não são necessidades de estômago. Básico em nossa subcultura. Necessidades de cabeça esperam sua vez para entrar na comercialização, enquanto isso testam possibilidades.⁴⁰²

A arte das galerias, como antessala do mercado, estaria reduzida ao papel de experimentadora de produtos visuais a serem posteriormente utilizados comercialmente. O artista que não se dispusesse a “sair às ruas”, já estaria capturado pelo “tempo capital”⁴⁰³, distante daquilo que seria realmente fundamental. Tempo este também problematizado por um conjunto de trabalhos de Rettamozo denominados “Gravatas de força”, constituído por imagens a serem expostas em museus e galerias, intervenções no caderno *Anexo*, além de alguns outros objetos imagens a serem apresentados em contextos diversos.

³⁹⁹ AGAMBEN, Giorgio. Sobre os limites da violência. *Sopro*: panfleto político-cultural. n. 79. Out, 2012.

⁴⁰⁰ MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”. *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, n. 1, jan-fev. 1970.

⁴⁰¹ MEIRELES, Cildo. Inserções em circuitos ideológicos. In: *Descalços*. Disponível em: <http://passantes.redezero.org/reportagens/cildo/inserc.htm>. Acessado em 13. mar. 2015.

⁴⁰² RETTAMOZO, Luiz Carlos. Arte-paisagem. Anexo. *Diário do Paraná*. Curitiba, 29 mar. 1977, p. 8.

⁴⁰³ ALLIEZ, Eric. *Tempos Capitais*. Relatos da conquista do tempo. São Paulo: Siciliano, 1991.



Fig. 17. Gravatas de Força. RETTAMOZO, Luiz Carlos. *Salão Paranaense*. Curitiba, 1977.

Em um artigo a respeito da obra, Rettamozo descartava, de saída, a interpretação que via nas suas “gravatas de força” instrumentos de denúncia dos comportamentos civilizados e uma apologia do espontaneísmo:

Apesar da peça em questão representar um condicionante, em relação a hábitos de vestuário, não quer dizer que as pessoas que não o usam sejam de maior valia. A crítica então, para ser válida, deve transcender o caricato fácil e passar ao elemento, toda uma força de linguagem. E a crítica é o trabalho.

O trabalho crítico. Atento. E esse trabalho vai além da escolha de um tema. No caso o tema é a gravata. Encarada como “gravata de força”. Uma proposta de entendimento do termo “força”, usado clinicamente como camisa.

O porque da gravata de força, passa aos limites das condições de entendimento de nossas realidades num mundo em que a interiorização é entendida como loucura e onde a irracionalização desmedida é a medida certa.⁴⁰⁴

⁴⁰⁴ RETTAMOZO, Luiz Carlos. Não é bem aí que aperta. Apêndice ou apendicity. *Diário do Paraná*. Anexo.

Não se tratava, portanto, de crítica dos costumes. A gravata, com todo o imaginário ao qual ela estava ligada, era utilizada como uma forma de poder que, por mais convencional e impositiva que fosse, ainda guardava certa relação com o consumo, com o estilo e com a moda, elementos associados à ideia escolhida. Enquanto peça do vestuário, a gravata era, ao mesmo tempo, signo de formalidade, de distanciamento de si em nome de determinadas regras e convenções, e de *status* pessoal. Foi no 32º Salão Paranaense que as peças fizeram a sua primeira aparição: uma pintura onde eram apresentadas uma série de gravatas amarradas umas nas outras, montadas de modo a compor uma espécie de camisa de força. Assim, a imagem remetia, de acordo com a descrição de Rettamozo, às diversas normatividades que regulavam o mundo social e os mundos da arte, mas que desejam se fazer passar por convenções não problemáticas, por meras escolhas, que fazem do artista, no entanto, um “sócio atleta da sociedade de consumo”:

Aceitamos as gravatas culturais e delas tiramos algum proveito. Metemos o pau no desnível, enquanto não nos oferecem uma fundação, ou museu, ou centro ou uma escola francesa para lecionar. [...] Essas gravatas que estão escondidas é que me preocupam enquanto produtor de informação artística. Quer pela "pintura, pelo texto, pelo cartun, pelo vídeo, pelo anúncio, pelo cinema. Minha condição de sócio atleta da sociedade de consumo não é única. E nem fazemos isso porque é uma solução de sobrevivência. Enquanto o talento é questionado dentro do fogo cerrado, os artistas fazem especulações sobre o pincel, o equilíbrio, a cor e um monte de coisas caducas. Se pelo menos isso.⁴⁰⁵

Ao descrever desse modo a sua condição de artista em meio a sociedade de consumo, Rettamozo buscava pensar um problema que era colocado por boa parte de sua geração: como agir, produzir ou resistir diante de um poder que parecia onipresente e que, além disso, atuava não apenas reprimindo, mas produzindo desejo, costurando incessantemente ligações entre os sujeitos e seus dispositivos – a moda, a televisão, a propaganda, etc. As “gravatas” poderiam estar escondidas em qualquer lugar, e as artes (bem como outras instâncias) já não conseguiam fornecer uma resposta precisa a essa “força” que parecia afetar a todos e a cada um.

Em um texto de 1986, comentando a respeito da geração que havia saído a público na década de 1970 (a sua), um Leminski significativamente mais pessimista do que o de alguns anos antes, afirmava que essa geração encontrara diante de si um deserto. Um deserto produzido pelo investimento em “um ensino tecnocraticamente orientado”⁴⁰⁶, pela valorização publicitária do individualismo, do hedonismo e do imediatismo. Processo do qual resultaria uma geração “infantilizada”, satisfeita “com os fáceis prazeres do consumo” e que seria incapaz de articular uma crítica consistente a essas novas formas de poder. “Sai o sociólogo, o jurista inovador, o contestador político. Entra o engenheiro, o arquiteto, o designer, o programador de computadores, o perito em química industrial, o especialista em agrotóxicos, o bem pago alto funcionário das multinacionais”⁴⁰⁷. Se esse Leminski dos últimos anos de vida, descrente e com a visão ofuscada pelos “ferozes projetores”⁴⁰⁸ do poder, constatava melancolicamente que “num mundo assim, a criação não tem a menor chance”⁴⁰⁹, seria preciso perguntar, a partir de um outro Leminski, aquele do final dos anos 1970, se a imagem do “deserto” não poderia ser separada dessa ideia de “vazio” e “miséria” e restituída a toda a sua potência de indeterminação.

3.2 ENTÃO A ARTE MORREU?

Durante a segunda metade do século XX, o mundo ocidental foi assombrado pela fantasmagoria do “fim”. Por volta de 1960, o filósofo hegeliano Alexander Kojève escrevia sobre o Fim da História, isto é, o surgimento de homem pós-histórico, que viveria em um “eterno presente”. Em uma nota de sua *Introdução a leitura de Hegel*, ele se mostrava desiludido com a União Soviética estalinista e ponderava a respeito do *american way of life* ou do “esnobismo” japonês como modos de vida pós-históricos⁴¹⁰. Em 1962, Günter Anders afirmou que as bombas atômicas lançadas sobre Hiroshima e Nagasaki haviam iniciado uma “Nova Era” no planeta, na qual não se trataria mais de civilizações ou nações combatendo

⁴⁰⁶ LEMINSKI, Paulo. O sonho acabou. Duas ditaduras. In: *Ensaio e anseios crípticos*. Campinas: Unicamp, 2012, p. 154.

⁴⁰⁷ *idem*.

⁴⁰⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

⁴⁰⁹ LEMINSKI, Paulo. O sonho acabou. Vamos bater mais uma. In: *Ensaio e anseios crípticos*. Campinas: Unicamp, 2012, p. 36.

⁴¹⁰ KOJEVE, Alexander. *Introdução à leitura de Hegel*. Rio de Janeiro: Contraponto; EDUERJ, 2002, p. 311.

entre si, disputando a hegemonia mundial, mas de uma guerra do “Tempo do Fim versus o Fim do Tempo”⁴¹¹, em que estaria em questão a luta para estender o tempo do fim que a bomba atômica ou nuclear ameaçava transformar em fim dos tempos. Em 1971, Guy Debord afirmava que o slogan “a revolução ou a morte”, havia deixado de ser a “expressão lírica da consciência revoltada”, para tornar-se “a última palavra do pensamento científico de nosso século [XX]”⁴¹². O pensador situacionista escreve então, que diante do culto ao progresso, com o aumento desenfreado da poluição e das possibilidades técnicas de destruição do planeta, o fim da humanidade se colocava como um horizonte plausível e apenas a “revolução” e a superação da “produção alienada” seriam capazes de fazer o “bom tempo”, de produzir um tempo outro.

Longe de serem os únicos a evocar o fim como horizonte da humanidade, estas análises constituiriam uma pequena amostra da diversidade de modos de pensar o “tempo do fim” que a contemporaneidade engendrou. Seria possível citar também uma infinidade de pensadores, cientistas, literatos, filmes, histórias em quadrinhos, séries de televisão, entre outros que, desde o período do final da Segunda Guerra Mundial, se dedicaram a pensar esse presente invadido por um futuro catastrófico. E se o futuro se intrometia desse modo no presente, este último se alargava, se prolongava, produzindo aquilo que François Hartog chama de “presentismo”⁴¹³ ou o que Valdeci Araújo nomeia “atualismo”⁴¹⁴. Havia a sensação de que o presente se tornava cada vez mais sufocante e de que se estaria preso a ele, sem perspectiva e, ao mesmo tempo, com medo de que ele passasse, já que o futuro representaria uma virtual ameaça.

No Brasil, o “fim” também fez suas aparições. Se referindo ao começo dos anos 1970, Marcos Napolitano fala em um clima de “apocalipse” que parecia varrer o “mundo burguês”⁴¹⁵ e que aparecia principalmente nos discursos dos artistas ligados a contracultura, que enxergava a decadência desse mundo e apostava em valores antagônicos a ele. Um

⁴¹¹ ANDERS, Gunter. Teses para a era atômica. In *Sopro*: panfleto político-cultural. n. 87, 2013, p. 4.

⁴¹² DEBORD, Guy. O planeta doente. In *Sopro*: panfleto político-cultural. n. 44, 2011, p. 6.

⁴¹³ HARTOG, François. *Regimes de Historicidade*. Presentismo e Experiências do Tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

⁴¹⁴ ARAUJO, Valdeci. Atmosfera, clima, Stimmung e a alteridade histórica - micro resenha. In: ARAUJO, Valdeci Lopes de. *Naufração*. teoria, história da historiografia, filosofia, cultura histórica: o tempo e suas experiências. Brasil/Mariana/MG. Consultado em 21/12/2012. Disponível em: <http://valdeiaraujo.blogspot.com.br/2013/07/atmosfera-clima-stimmung-e-alteridade.html>.

⁴¹⁵ NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil*: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro. 2011. Tese (Livre-Docência em História do Brasil Independente) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011. p. 156.

manifesto do “Teatro Ipanema” falava do limiar entre o fim de um mundo, marcado pelas convenções capitalistas, e o começo de outro, de traços ainda indefinidos, mas fundado em uma ideia difusa de liberdade e paz. As ditas “instituições burguesas”, já denunciadas no discurso contracultural, eram alvo de uma crítica ainda mais densa, vinda de diversos grupos. Frederico Moraes denunciava, em seu clássico artigo *Contra a arte afluyente: O corpo é o motor da 'obra'*, que os aparatos modernizantes do mundo ocidental eram, na verdade, “grandemente orientados para a morte”⁴¹⁶. Torquato Neto, uma referência para inúmeros artistas na década de 1970, também poetizou esse clima de fim:

eu sou como eu sou
 pronome
 pessoal intransferível
 do homem que iniciei
 na medida do impossível
 eu sou como eu sou
 agora
 sem grandes segredos dantes
 sem novos secretos dentes
 nesta hora
 eu sou como eu sou
 presente
 desferrolhado indecente
 feito um pedaço de mim
 eu sou como eu sou
 vidente
 e vivo tranqüilamente
 todas as horas do fim.⁴¹⁷

A partir da década de 1960 houve também uma explosão discursiva e visual sobre a ideia de apocalipse. Na ficção científica, obras como os romances de Philip K. Dick, como *Sonham os andróides com ovelhas elétricas?* (1968) - que depois serviria de base para o roteiro de *Blade runner* ou *O homem do castelo alto*⁴¹⁸. Nos quadrinhos, *X-Men* (1963), *American Flagg!* (1983), *Incal* (1983), *Watchman* (1986), *V de Vingança* (1986)⁴¹⁹. Tanto em uns como em outros, tratam-se de narrativas que descreviam tempos alternativos ou

⁴¹⁶ MORAIS, Frederico. *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”*. *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, n. 1, jan-fev. 1970.

⁴¹⁷ NETO, Torquato. *apud*. CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005.

⁴¹⁸ CHEVITARESE, Leandro. *Da Sociedade Disciplinar À Sociedade de controle: a questão da liberdade por uma alegoria de Franz Kafka, em O processo, e de Phillip Dick, em Minority Report*. *Estudos de Sociologia*. v. 1, n. 8. 2002.

⁴¹⁹ *idem*.

prognosticavam futuros com governos totalitários, guerras, controle policial, situações em que violência e o caos eram a regra, sugerindo que esses cenários pós-apocalípticos seriam “resultado” de uma deterioração que ocorreria no presente ou imaginando as consequências do agravamento das tensões e contradições do presente. Além disso, desde meados dos anos 1970 a música *punk* anunciava, primeiro o esgotamento das alternativas existenciais do mundo contemporâneo, depois o fim do mundo, cunhando o mote *no future*⁴²⁰. Todas essas narrativas literárias, visuais e musicais falavam de um presente deteriorado e decadente ou especulam sobre um futuro apocalíptico.

Em texto de 1981, Haroldo de Campos se referia fim ou crise das utopias vanguardistas na arte como o resultado do desaparecimento do “princípio-esperança”⁴²¹ (expressão que tomava de Ernst Bloch), isto é, “a esperança programática que permite entrever no futuro a realização adiada do presente, [...] expectativa [...] alimentada por uma prática prospectiva”⁴²² de busca de uma poética comum, de uma desalienação a ser atingida num ponto de culminação da história. A crise das utopias artísticas, portanto, seria também uma dessas figuras do fim, esvaziando a “função” projetiva e ativista da arte, paradoxalmente no momento em que pareciam se materializar as condições (o capitalismo globalizado) para a realização da “profecia benjaminiano-mallarmaica da escrita icônica universal”⁴²³, ou seja, da poesia capaz de formular os termos de uma nova língua universal, revolucionária por excelência.

E se saltava aos olhos a presença dessa problemática do fim em Leminski e Rettamozo, não era tão fácil afirmar qual o posicionamento dos dois em relação a essas formas de pensar e produzir no presente. Os perigos do futuro, seja a ameaça da guerra nuclear ou a destruição do planeta pelo progressismo capitalista inconsequente, figuravam em seus textos e obras. Mas a urgência de transformação e a angústia diante de um mundo que parecia oferecer cada vez mais novidades e cada vez menos possibilidades de inovação, eram elementos sem os quais dificilmente se conseguiria compreender o clima que perpassava suas produções.

⁴²⁰ MORAES, Everton de Oliveira. “*Deslocados, desnecessários*”: o ódio e a ética nos fanzines punks (1990-2000). Dissertação (Mestrado em História). 215 f. Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina, 2010.

⁴²¹ CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: _____. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 265-266.

⁴²² *idem*.

⁴²³ *idem*, p. 265.

Rettamozo raramente escrevia textos a respeito de temas estritamente políticos ou socioeconômicos. Quando esses temas apareciam em seus escritos, eles emergiam mediados pela crítica de arte. Ao abordar, por exemplo, os dispositivos pelos quais o mercado ou as instituições agiam sobre a arte, o artista acabava por tratar também do modo de funcionamento da economia ou da política em sentido amplo. Isto porque os dispositivos pelos quais a presença do mercado ou do Estado se faziam sentir não eram exclusivos dessas instâncias, mas funcionavam em diversas esferas da realidade e localidades, especialmente nas sociedades ditas globalizadas.

Na maioria esmagadora dos textos em que analisava a situação da arte no mundo contemporâneo, Rettamozo falava da relação íntima e intrincada entre arte e mercado. Nesses textos, como já foi dito, o mercado figurava como uma força colonizadora, capaz de arrastar, em sua dinâmica, objetos, valores, desejos e subjetividades, transformando tudo isso em mercadoria. Assim, a obra de arte, por exemplo, já estaria plenamente inserida na dinâmica mercadológica da moda, do consumo efêmero e da obsolescência programada, com lançamentos periódicos de novas tendências, “estudos de necessidades” e uso de técnicas de *marketing* em sua divulgação. O mercado era lido como a “realidade artística” inevitável daquele momento.

Diante dessa situação o diagnóstico era claro: a arte não era capaz de impedir a violência, tão sutil quanto devastadora, do mercado. E os que acreditavam na força revolucionária da arte, segundo Rettamozo, seriam “ingênuos”. A diagnose, entretanto, não era acompanhada de respostas, saídas ou soluções. Apesar de Rettamozo afirmar que a “saturação e o monopólio do mercado”⁴²⁴ geravam também os “inconformados”⁴²⁵, não explicitava o que estes últimos poderiam fazer contra o monopólio. Não que o artista enxergasse nessa situação o fim das possibilidades de transformação, como se não fosse mais possível inventar nada além ou aquém do mercado. No entanto, parecia haver em seus textos e imagens a percepção de uma realidade que se esgotava, de uma Era que já não conseguia mais produzir respostas aos problemas que suscitava, nem tampouco colocar novos problemas para si mesma, mas apenas reproduzir cinicamente sua própria lógica desprovida de fundamentos. Os textos de Rettamozo aludiam constantemente a ideia de um

⁴²⁴ RETTAMOZO, Luiz Carlos. Fechar-abrir-fechar ou “quando o guaraná for Coca-cola”. *Diário do Paraná*. Anexo. 6. fev. 1977.

⁴²⁵ *idem*.

esgotamento histórico da Razão e da possibilidade de produzir inovações e transformações a partir dela. Nas suas palavras: “estamos no Apocalipse. De repente, estamos biblicamente no Apocalipse. Estamos a um passo da destruição desta consciência racional idiota. É o fechamento de um ciclo”⁴²⁶. O fim de um momento histórico em que as promessas de progresso da modernidade – capitalistas ou socialistas – e as utopias burguesas de ordem e harmonia já haviam mostrado sua face mais dramática e suscitado uma quantidade assombrosa de críticas aos seus fundamentos. Uma situação em que, apesar de tudo, não parecia haver, no imaginário contemporâneo, nenhuma grande alternativa a essa tirania do mercado. E ainda que Rettamozo apontasse para o humor, para o sonho e para a imaginação como uma forma de criticar e desconstruir essa tirania e inventar outros futuros, seus textos não escondiam o clima de sufoco que os atravessava.

Quando Rettamozo falava em apocalipse, não estava se referindo, portanto, ao fim do mundo como resultado de uma catástrofe aterradora que destruiria o planeta ou a humanidade subitamente, seja qual fosse o seu motivo. O artista buscava, na verdade, com essa expressão, dar conta de apresentar uma crise, o “fechamento de um ciclo” – a saber, o do mundo moderno – que teria como marco mitológico fundador o pensamento de René Descartes⁴²⁷. Esse pensamento, a “consciência racional”, nas palavras de Rettamozo, teria sua história intimamente ligada a história da ideia de “moderno”, com seus projetos de sociedade, suas utopias e, especialmente, sua Razão. Conceito, este último, que teria sido uma espécie de luz guia das ideais e normatividades modernas, bem como o fundamento de toda a repressão dos instintos, da imaginação, do sonho, tão caros ao pensamento de Rettamozo. Essa crítica da Razão era, portanto, a crítica da impossibilidade de pensar futuros que não guiados por uma teleologia racionalista.

A Razão, tal como ela foi concebida e difundida na modernidade, era lida como uma construção que se desfazia e que estaria com seus dias contados. Em uma história em quadrinhos publicada na revista *Próton*, em 1979⁴²⁸, Rettamozo construía a imagem da Razão como um fardo. Nesses quadrinhos, o artista narrava uma espécie de mito da criação do homem, que poderia ser lido como uma crítica do racionalismo moderno: no início, dois humanoides primitivos e irracionais, fazem sexo e, neste ato, são contemplados por uma

⁴²⁶ RETTAMOZO, Luiz Carlos. “A engenharia das emoções vagabundas”. Revista Panorama. 2 jul. 1980, p. 46.

⁴²⁷ Pensamento que tem sua contramitologia no *Catatau* de Leminski.

⁴²⁸ RETTAMOZO, Luiz Carlos. A má-criação do mundo. In *Próton*: quadrinhos nacionais. Curitiba: Grafipar, 1979, pp. 20-24.

espécie de divindade, um intelecto que se manifesta como uma luz no céu. A divindade admira e verbaliza a beleza da cena que vê. Em certo momento da narrativa, ela se indaga sobre a possibilidade de introduzir aqueles seres ao “conhecimento” e a “verdade”. Temerosa e titubeante, a divindade decide realizar essa possibilidade, ainda que “pela metade”, de maneira incompleta, lhe impondo a “palavra”, o “verbo”. Os seres que até aquele momento viviam no puro *dispêndio*, passam a adotar a *economia*: a “mulher” se veste, cobrindo os seios e as genitálias, se perguntando pela “beleza” de sua “roupa”; o “homem” se escandaliza com a falta de “vergonha” de sua “mulher”, com a qual age de maneira agressiva. O acontecimento “civilizatório”, introduzido pela divindade, era narrado como início da decadência.

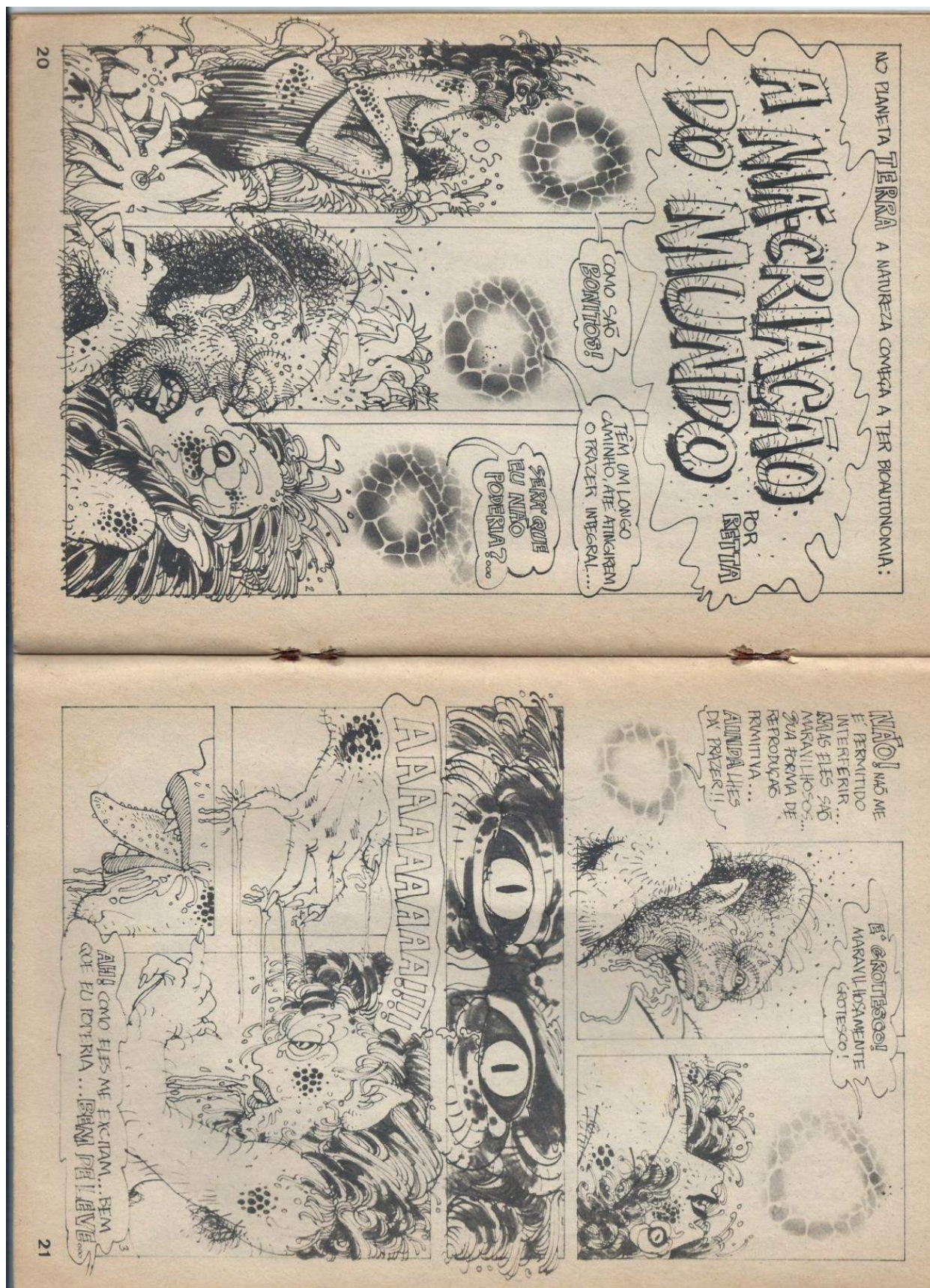


Fig. 18. RETTAMOZO, Luiz Carlos. A má-criação do mundo. In *Próton: quadrinhos nacionais*. Curitiba: Grafipar, 1979.

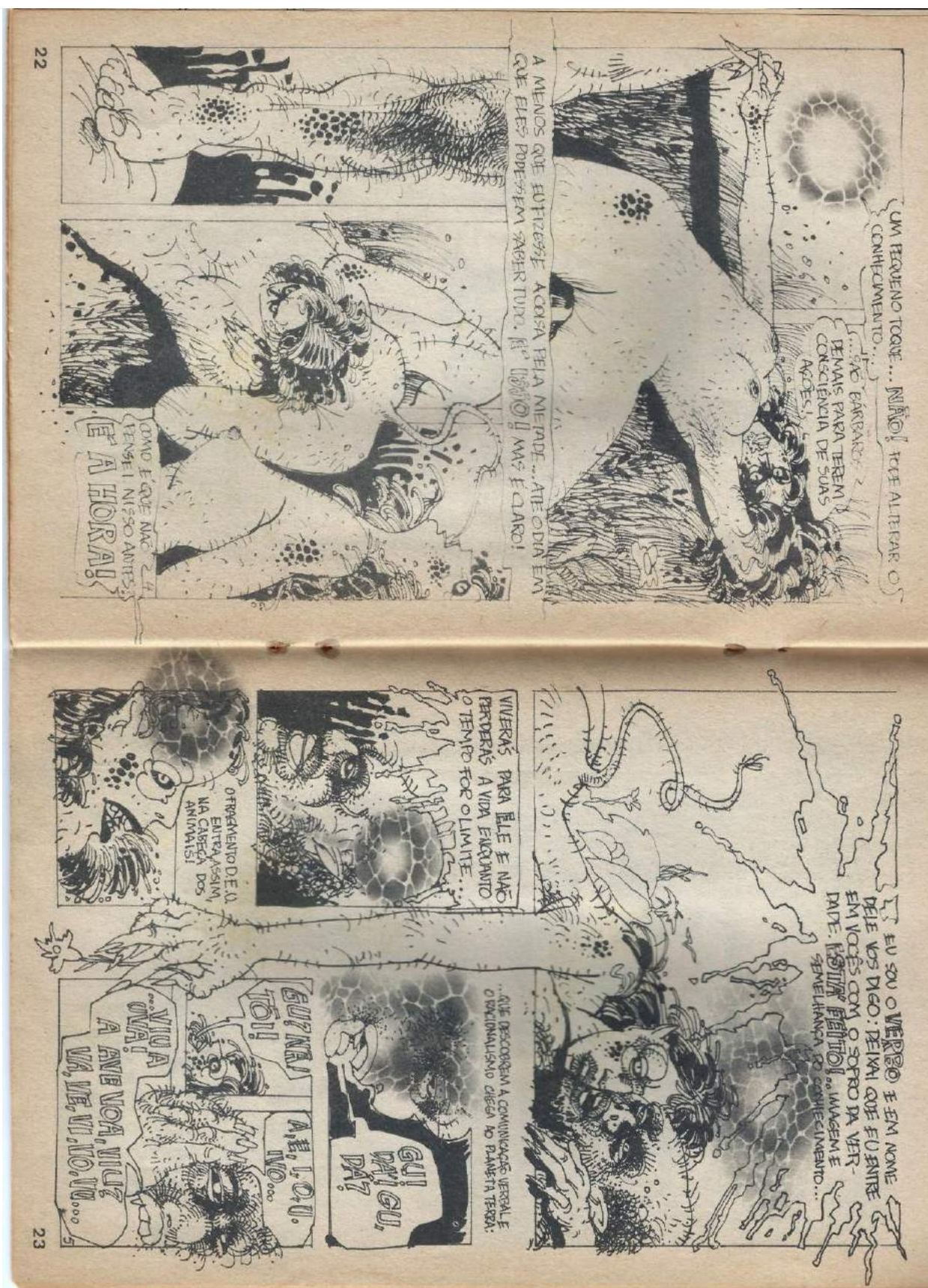


Fig. 19. RETTAMOZO, Luiz Carlos. A má-criação do mundo. In *Próton: quadrinhos nacionais*. Curitiba: Grafipar, 1979.



Fig. 20. RETTAMOZO, Luiz Carlos. A má-criação do mundo. In *Próton: quadrinhos nacionais*. Curitiba: Grafipar, 1979.

A narrativa simples emulava aquela dos mitos, com uma estrutura dividida entre “antes” e “depois” de um gesto fundador. Não apenas o conteúdo se alterava após a intervenção do “fragmento da antimatéria”, mas a própria forma pela qual os personagens estavam dispostos na sequência dos quadros. Se antes os seus corpos extrapolavam os quadros, seus gestos não cabendo neles, seu prazer se esparramando pela página, após o acontecimento civilizatório eles se continham, ainda que não completamente, no interior das linhas divisórias. Nessa última página, apresentava o momento final da narrativa os corpos quase não ultrapassavam o espaço delimitado, os rostos prevaleciam sobre o restante das partes do corpo e o discurso e o sentido toma o lugar da presença erótica dos personagens.

Era o privilégio do sentido em detrimento dos afetos, no contexto contemporâneo, que Rettamozo pretendia figurar. O tempo dos afetos era marcado pelos ritmos próprios dos personagens, de seus corpos, cíclico e repetitivo. O tempo do sentido, por outro lado já era ordenado a partir de uma linha que, se o abria para o futuro, também controlava sua contingência, o organizando a partir de uma direção, no caso, a razão, com o individualismo, a violência e a degradação que ela implicava.

Esse elogio do dispêndio era um gesto característico de certos coletivos que compunham as gerações que atuavam nas décadas que se seguem a de 1950. Nos anos 1960 o *hippie* apareceu como um conjunto de práticas que visavam liberar o corpo do peso civilizacional que o impedia de explorar todas as suas possibilidades naturais, seja pelo erotismo, seja pela transcendência⁴²⁹. Na década seguinte (1970) o *punk* também fez uma crítica radical dos aparatos de controle que colonizam o corpo, não para restituir-lhe a sua essência, mas para explorar sua indeterminação. Cortar-se com uma navalha em público ou adotar atitudes corporais provocativas e violentas, sem que exista uma clara justificativa para isso, eram gestos que, aos olhos de suas testemunhas, pareciam inteiramente infundados e improdutivos, sendo o seu acontecer um questionamento das modernas políticas do corpo⁴³⁰. Antes deles, na década de 1930, Georges Bataille elaborou sua celebre tese sobre o primado do dispêndio improdutivo, do sacrifício, da perda, sobre a economia

⁴²⁹ CÂMARA, Mario. *Corpos pagãos: usos e figurações na cultura brasileira (1960-1980)*. Belo Horizonte, UFMG, 2014.

⁴³⁰ MORAES, Everton de Oliveira. *“Deslocados, desnecessários”: o ódio e a ética nos fanzines punks (1990-2000)*. Dissertação (Mestrado em História). 215 f. Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina, 2010.

política⁴³¹. Essa imaginação do dispêndio, cuja lista poderia ser enriquecida com uma série de outros exemplos, aludia não apenas a ideia de um fim próximo da civilização ocidental, que tem na prática da poupança um de seus fundamentos, e toda a sua economia política do corpo, mas anunciava que, independentemente dela, o corpo e seus impulsos “selvagens” – que Rettamozo também afirmava ser objeto de domesticação pelo ideal de “beleza” nas artes – jamais poderiam ser completamente domesticados e controlados.

Mas que tipo de leitura do presente ou de aspectos dele permitia ao artista se imaginar em um contexto pré-apocalíptico? Um esboço de resposta pode ser encontrado em um texto do dia 15 de julho de 1977, publicado na sessão de notas do *Anexo*, em que Rettamozo questionava a instrumentalização da fantasia e da imaginação pela racionalidade utilitarista:

Fantasia ou imaginação criadora. Fantasia um problema, imaginação uma solução. Por fantasia entende-se as lantejoulas e babilaques que tem acompanhado os contos natalinos por séculos e séculos, amém. Imaginação, o estímulo gerado dentro do novo pensamento sociopedagógico, que virou moda em termos de discussão superficial. [...] O impasse está feito. A discussão muito grande, embora não metodizada e afastada totalmente de qualquer definição de postura dos grupos participantes.⁴³²

O racionalismo que ainda assombrava o presente de Rettamozo e que, segundo ele, estava em vias de acabar, se encontraria em uma fase na qual já não se apresentava mais como negação da imaginação e da fantasia, mas como uma forma de capturá-las e fazê-las funcionar de modo utilitário. Neste modo, a imaginação e a fantasia seriam reduzidas a seu caráter de recurso a ser utilizado e não como força e paixão que afetava os sujeitos. Esse racionalismo era, para Rettamozo, a última palavra em tecnologia do poder, instrumento de captura dos afetos e da imaginação, de sua indeterminação. Em suma, tratava-se desse processo de redução das potências vitais à sua dimensão utilitária. O ciclo histórico, que teria dado início a esse processo de domesticação e controle, estaria, de acordo com o artista, a um passo de seu fim porque já não conseguiria mais se renovar, produzir novas possibilidades para sua continuidade. Estar-se-ia, enfim, no final de um ciclo fundado em um

⁴³¹ BATAILLE, Georges. *A parte maldita, precedida de “A noção de dispêndio”*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

⁴³² RETTAMOZO, Luiz Carlos. III Encontro. *Diário do Paraná*. Anexo. 15 jul. 1977, p. 2.

conjunto de premissas nas quais poucos ainda acreditariam, e que, de algum modo, ainda seguiriam existindo devido ao que alguns chamariam de “cinismo”⁴³³.

No texto já citado, “Ascese e escassez”, Leminski comentava que um dos maiores signos da crise da modernidade capitalista é a “escassez”. Isso porque, segundo ele, todo o processo de modernização levado a cabo pelas sociedades ocidentais nos últimos séculos, teria se dado às custas de uma apropriação, domesticação e destruição da “natureza”, tomada enquanto fonte inesgotável de recursos à disposição da espécie humana. Na busca por progresso e por abundância,

Na febre programada de possuir cada vez mais (bens, objetos, propriedade), a espécie humana esqueceu, numa amnésia conveniente, que os recursos naturais do planeta são finitos. O ferro está com os dias contados. O petróleo – nem se fala. O níquel vai faltar logo. O papel acaba com a natureza.⁴³⁴

Ao apontar para essa escassez e indicar o desejo de “possuir cada vez mais” como sua causa, o que o poeta criticava era a própria modernidade capitalista e seu imaginário colonizador e destrutivo. Já foi citado, neste trabalho, o diagnóstico de Leminski segundo o qual a racionalidade do capitalismo contemporâneo funcionava capturando o desejo e o convertendo em mercadoria, lucro. Como se nenhuma esfera da existência fosse já completamente exterior a essa forma de poder⁴³⁵. Como se a modernidade incitasse as pessoas a atividade constante, a incessante superação do passado. Nessa racionalidade, qualquer coisa tornava-se matéria passível de ser apropriada pelo capitalismo e transformada em mercadoria.

Ao criticar o progressismo, Leminski apontava também para os limites da Razão moderna, pois esta seria o motor dessas ideias de progresso que ameaçam destruir o mundo. E era essa mesma Razão que havia engendrado a possibilidade de uma guerra nuclear, evento que assombrava os imaginários daquele período⁴³⁶. Um caso limite dessa possibilidade de uma catástrofe é relatado pelo poeta na introdução de um de seus livros:

⁴³³ SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.

⁴³⁴ LEMINSKI, Paulo. Ascese e escassez. Anexo. *Diário do Paraná*. 30, jun. 1977, p. 5.

⁴³⁵ LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. Curitiba: Polo Editorial do Paraná, 1997, p. 77

⁴³⁶ ARAUJO, Valdei Lopes de. Presente lento, presentismo e clima: da nostalgia ao otimismo. Watchmen (II). In ARAUJO, Valdei Lopes de. *Naufrágio. teoria, história da historiografia, filosofia, cultura histórica: o tempo e suas experiências*. Brasil/Mariana/MG. Consultado em 21/12/2012. Disponível em <http://valdeiaraujo.blogspot.com.br/2014/02/slow-present-presentism-and-atmosphere.html>.

Aos dezesseis anos, vivi, pela primeira vez, o medo de uma confrontação nuclear: a guerra total, se vencidos nem vencedores. “Faça amor, não faça guerra”, disse à geração que acompanhou pela televisão as batalhas no Vietnã e pode ver o seu horror. Mas a guerra não desaparece⁴³⁷

Essa guerra constante, que não desaparecia e acompanhava a trajetória de Leminski desde seus 16 anos (1960), quando, pela primeira vez, experimentou esse “fim dos tempos” invadindo seu presente, encontrava seu desdobramento naquilo que, quase 20 anos depois, o poeta chamaria de “Grande Abalo Sísmico”. Pois essa sociedade que se alimentava das guerras, levava a cabo uma verdadeira guerra contra a natureza e teria a “guerra pura” como paradigma de funcionamento, e nesse processo exauria os “recursos” que a permitiriam funcionar, era a mesma sociedade que produzia a catástrofe que poderia destruí-la. E se o pensamento progressista exigia sempre mais – crescimento, dominação, utilitarização da vida, expansão do domínio da mercadoria, etc. –, era preciso criar uma poética do “menos”:

Exaustos os recursos, irremediavelmente abalado o equilíbrio do meio ambiente, vamos todos ter que nos contentar com menos. Menos coisas. Menos títulos. Menos.

Quando o grande Abalo Sísmico vier, os primeiros a senti-lo serão exatamente aqueles cuja desmesurada ambição de fartura excessiva provocaram o Grande Abalo. Não é a indústria automobilística o principal responsável pelo emporcalhamento das águas e dos ares deste planeta?

Os que sempre se contentaram com menos, com pouco, ou até com nada (em termos de possuir coisas), sofrerão menos. Nessa hora, quanto menos você possuir coisas, mais estará imune ao Abalo.⁴³⁸

O diagnóstico não se reduzia, portanto, a descrever a crise de legitimidade do capitalismo e da modernidade, mas especulava sobre seu fim e sobre o depois do fim. O “viver com pouco” leminskiano ou o gesto de Rettamozo de “se alimentar com as sobras da casa grande que caem na senzala”, são algumas das formas do que talvez pudesse ser chamado de “poética do menos” ou “poética do fim”.

Era, dessa forma, no campo das discussões artísticas e literárias que Leminski e Rettamozo mais investiam na crítica da modernidade e na representação desta como uma Era em fase terminal. Para Leminski, o maior signo do “fim” estava na Literatura, isto é, a

⁴³⁷ LEMINSKI, Paulo. Guerra dentro da gente. Scipione: São Paulo, 1991, p. 3.

⁴³⁸ LEMINSKI, Paulo. Ascese e escassez. *Diário do Paraná*. Anexo. 30, jun. 1977, p. 5.

prosa naturalista moderna, o romance, que considerava uma arte “ultrapassada”, que só conseguiria se reproduzir a partir de formas redundantes, se utilizando de um número limitado de fórmulas, tendo como objetivo a tarefa, de saída fracassada, de “dizer coisa incrível que só se pode fazer”⁴³⁹. Esse “discurso automatizado, artificialmente neutro”⁴⁴⁰ era fundado na crença de que se poderiam transpor acontecimentos e experiências para o papel, representá-los através de uma descrição. “Realismo naturalista” que identificava principalmente na literatura que tem como modelo o romance do século XIX e se reproduz no discurso jornalístico. Via neles o resultado dessa vontade, moderna e humanista, de comunicação universal de uma essência humana. Uma forma morta, segundo o poeta:

Aí está uma bela questão. A mais bela de todas para os que vivem do verbo. Quem escreve, vive hoje um ofício sem definições. A literatura, mãe de todas as técnicas de escrever, morreu: foi atropelada por um trocadilho. A divisão da literatura em gêneros (poesia/prosa) está agora com seus limites borrados: já não se sabe, na prática do texto novo, o que é prosa, o que é poesia. Parece que a extensão de um texto define seu caráter de “prosa” e a brevidade seu caráter de “poesia”. Mas não há mais certeza.⁴⁴¹

Já não haveria mais limites claros separando os domínios da prosa e da poesia, assim como já estariam borrados também aqueles entre natureza e cultura. Essas dicotomias não fariam mais sentido em um mundo em que o que antes era submetido a um processo de domesticação, ressurgia impondo sua incômoda presença através de formas subestimadas como a canção popular, o cartum ou o *design*, ameaçando o império daquelas ficções que dependiam de sua submissão: a cultura humanista das belas-artes e a prosa literária naturalista⁴⁴².

A transformação dos recursos naturais ou da prosa moderna em mercadorias altamente valorizadas, portanto, não deveria surpreender, já que elas constituiriam “bens inestimáveis da humanidade”⁴⁴³ em processo acelerado de rarefação: “O texto tradicional [romance naturalista] está em crise, a despeito de sua relativa aceitação como mercadoria (ou por isso mesmo). Poderia o texto ainda estar vivo e passando bem no interior do circuito

⁴³⁹ LEMINSKI, Paulo. A crise do papel é a crise do ato de escrever. *Revista Panorama*. Espalhafato. Jan. 1975, s/p.

⁴⁴⁰ LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. 2ª edição ampliada. São Paulo: Unicamp, 2012, p. 102.

⁴⁴¹ LEMINSKI, Paulo. A crise do papel é a crise do ato de escrever. *Revista Panorama*, jan/1975, s/p.

⁴⁴² LEMINSKI, Paulo. Eu, pecador, me confesso. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 14. jul. 1977, p. 6.

⁴⁴³ LEMINSKI, Paulo. Ascese e escassez. *Diário do Paraná*. Anexo. 30, jun. 1977, p. 5.

elétrico?”⁴⁴⁴. O *haikai*, a poesia concreta, a canção, o cartum, verdadeiras “poéticas do menos”, que usavam os poucos recursos disponíveis (pouco espaço na página do jornal, número limitado de sílabas, as limitações que o fator “popular” impõe à canção, etc.) para produzir a máxima potência, informação nova.

Na produção de Rettamozo havia um esforço para afastar do artista a aura quase religiosa que algumas teorias da arte humanistas cultivavam há muitos séculos. Por exemplo, a ideia de que “o artista hoje começa a ter consciência de que não é um iluminado”⁴⁴⁵, que remetia à crítica da ideia humanista da arte como instrumento do desenvolvimento e do progresso da humanidade e do artista como sujeito privilegiado, capaz de sentir e se expressar de modo único. Figurações do artista que perpassam uma tradição gigantesca da história da arte ocidental, do Renascimento aos realismos engajados que faziam da arte mero instrumento de uma política que lhe era exterior. Modos de produzir que geravam poéticas do “mais”, da abundância, da exploração máxima dos recursos de linguagem em nome de um avanço sobre o mundo, de um desejo de modificação da realidade. Uma forma de pensar que Rettamozo criticava quanto falava suntuosidade e do luxo do museu e das galerias afirmando que, em arte, “os templos estão caindo por terra, [...] para não dizer que já caíram”⁴⁴⁶.

Rettamozo, por outro lado, pensava o artista como máquina de produzir signos precisos. Longe de partir da arte e da política como campos separados, de tentar avançar de um campo ao outro, o artista gaúcho buscava atuar na dimensão estética, sensível, da política. Este tipo de atuação implicava em um tipo de “modéstia”, de reconhecimento dos limites da capacidade da arte de intervir no “real”. Tal modéstia, por sua vez, tinha também suas consequências poéticas, a saber, uma “arte de menos”, que apostava na pobreza de recursos, na reutilização do lixo da sociedade de consumo, na colagem, no desenho de traços simples, na poesia curta, uma linguagem permeada de citações. Era sempre sobre processos de subjetivação que essa arte atuava, sejam os afetos repressivos da censura ou os afetos “sensuais” da publicidade. E era, enfim, um modo de vida que ela buscava suscitar, uma vida que, tal como a dos escravos do século XIX brasileiro, precisava aprender a se virar

⁴⁴⁴ LEMINSKI, Paulo. A crise do papel é a crise do ato de escrever. *Revista Panorama*. Espalhafato. jan/1975, s/p.

⁴⁴⁵ RETTAMOZO, Luiz Carlos. Toda liberdade vem do cárcere. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 14 ago. 1977, p. 5.

⁴⁴⁶ RETTAMOZO, Luiz Carlos. Re visão: banidos desarmados. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 20 ago. 1977, p. 1

com os restos da Casa Grande para fazer seu vatapá e sua feijoada existencial. Tática fundamental em um mundo em que a abundância parecia estar com seus dias contados.

A arte era, portanto, destituída de suas qualidades prometeicas, mas mais do que pensar a grande narrativa que conduziria a um fim moral e teleológico da arte ou ao fim da arte como fim da possibilidade de produzir arte, de criar, tratava-se de se questionar a respeito do que fazer, de que táticas utilizar diante das situações concretas nas quais se produzia objetos que se pretendem artísticos num mundo em que estes perderam sua autonomia. Parodiando Jacques Derrida, seria possível dizer: fim da história da arte, início da historicidade da arte⁴⁴⁷. Se referindo a uma exposição de cartazes na capital paranaense e a incompetência dos artistas que dela participavam em problematizar o regime de visibilidade no qual se encontravam inseridos, Rettamozo anotava: “A exposição dos cartazes premiados não serve para nada a não ser mostrar nossa impotência ante a um dos problemas mais primários, a cultura em confronto com os filhos de Goebbels”⁴⁴⁸. Rettamozo criticava, portanto, nessa nota, a incapacidade do produtor de imagens de pensar a sua produção no interior de um contexto em que a propaganda colocava problemas que não poderiam ser evitados sem o risco de cair em suas armadilhas. Antes de afirmar alguma narrativa absoluta, portanto, seria preciso pensar a materialidade dessa “intrusão” da propaganda nos mundos da arte.

Contra as narrativas lineares e teleológicas, Rettamozo afirmava a ambiguidade inerente à materialidade: “O processo quantitativo é uma arma que o próprio consumo jogou na mão dos artistas (pela tentativa de sua própria diluição). E que ele reluta em aceitar pelo medo de perder o controle de sua produção”⁴⁴⁹. Em vez de se posicionar contra e, pura e simplesmente, rejeitar o mercado e o consumo, Rettamozo aludia à necessidade de uma tática que apostava no tensionamento dessa relação impura com o mercado.

Esta tese começou com uma discussão a respeito do projeto de tornar Curitiba um polo cultural, retirando-a de seu relativo isolamento, abrindo suas fronteiras para o que chegava de fora e “exportando” as invenções daqui para outros lugares do Brasil e, quem sabe, do mundo. Passou pela relação, simultaneamente regional e nacional (uma vez que se tratava de uma política nacional com articulações e efeitos locais), com a Ditadura Militar, a

⁴⁴⁷ DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994, p. 104.

⁴⁴⁸ RETTAMOZO, Luiz Carlos. Tell me now, my little lemon, what's neck-neckkraftshsh you can do. *Diário do Paraná*. Anexo. 21 jul. 1977, p. 2.

⁴⁴⁹ RETTAMOZO, Luiz Carlos. Re visão: banidos desarmados. *Diário do Paraná*. Anexo. 20. ago. 1977, p. 1.

censura, as limitações e o ambiente repressivo. Mas também se faz necessário pensar o cenário planetário, uma vez que, com a industrialização e a modernização autoritária levada a cabo pelo governo durante a ditadura, com a consequente criação de uma cultura do espetáculo e uma indústria do entretenimento, que mobilizaram imaginários e desejos, possibilitando que, apesar do governo violento e autoritário, o Brasil se inserisse, ao seu modo e de forma mais ou menos precária, na “aldeia global”. Um movimento que permitiu que fizesse sentido discutir, em Curitiba (mas também em outros lugares do Brasil), questões que também agitavam os meios artísticos, intelectual e político em lugares como Nova York, Paris ou Londres, considerados por muitos, naquele momento, como grandes centros irradiadores de cultura.

Talvez caiba aqui a comparação desse imaginário poético de Leminski e Rettamozo com o pensamento de Guy Debord, em particular no texto citado no início deste tópico⁴⁵⁰, no que diz respeito à percepção da necessidade e a urgência de repensar a ideia de revolução. Segundo Debord, nas sociedades em que mais avançava a “produção alienada”, crescia também o número de suicídios. No entanto, durante os acontecimentos revolucionários de maio de 1968, a taxa de suicídios, em Paris, teria caído à zero. Se factualmente precisa ou não, essa narrativa é usada pelo pensador para reivindicar a ideia de que a revolução (entendida por ele não como um grande evento redentor, mas como engajamento vital na construção da própria existência enquanto vida anti-capitalista) teria o potencial para produzir uma nova forma de vida, enquanto a alienação produziria apenas morte em vida. Guardadas as diferenças terminológicas e de contexto, Leminski e Rettamozo também pensavam ser urgente retomar a capacidade de produzir transformações e inovações em uma sociedade que conhecia apenas o culto a novidade e à moda. Assim, acreditavam na importância de produzir acontecimentos capazes de abandonar o progressismo artístico e seus “paraísos sistemáticos”⁴⁵¹ apostando em uma poética capaz de engendrar outras temporalidades, outras formas de viver a experiência do tempo, para além do “tempo do fim”.

⁴⁵⁰ DEBORD, Guy. O planeta doente. In *Sopro*: panfleto político-cultural. n. 44, 2011, p. 6.

⁴⁵¹ CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: _____. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 269.

3.3 ARTILHARIA LIGEIRA

Se Leminski e Rettamozo recorriam à crítica (entendida como suspensão do tempo) e à produção de experiência de paixão/possessão (produção de contratempos) como formas de problematizar o desejo de aceleração do tempo e as concepções desenvolvimentistas de história, havia também um investimento poético prometeico, fundado na aceleração, modo de vivência do tempo privilegiado nas sociedades capitalistas contemporâneas. Era na relação dos artistas com a cultura *pop* e com a publicidade que essa afirmação da aceleração aparecia de maneira mais contundente.

Mas como entender a atuação que de Leminski e Rettamozo mantiveram com a cultura *pop* e o campo publicitário na cidade de Curitiba em finais da década de 1970? Como conciliaram sua crítica à sociedade de consumo com a participação nos dispositivos que lhe são mais característicos? O que, afinal, tornou possível que enxergassem na publicidade um *front* possível? Importa aqui analisar a tensão produzida por estes dois artistas, no âmbito de sua produção, entre os domínios da arte e da mercadoria: ao mesmo tempo em que sua arte criticava o mercado e seus dispositivos de maneira contundente, apontando seu aspecto generalizante sobre a vida cotidiana e seu utilitarismo reducionista, ambos pareciam estar muito à vontade produzindo publicidade, jogando com suas linguagens, inclusive se utilizando delas em suas obras artísticas⁴⁵².

Naquele momento, as investidas “modernizadoras”, levadas a cabo no Brasil desde a década de 1950, trouxeram para o país elementos daquilo que Guy Debord chamou de “espetáculo”, isto é, uma organização social e subjetiva baseada em “uma celebração permanente das mercadorias, saudadas como imagens, como novidades, como objetos eróticos”⁴⁵³. A chamada “modernização autoritária”, levada a cabo no Brasil nos primeiros anos após o golpe de 1964, fortaleceu a, até então tímida, existência de uma cultura *pop* e de um meio profissional ligado à publicidade e à propaganda, possibilitando seu crescimento

⁴⁵² A ideia de pensar positivamente a inserção de Leminski e Rettamozo no mundo da publicidade deve muito aos textos de Rosane Kaminski e Fabricio Marques, ver: KAMINSKI, Rosane. *Imagens de Revistas Curitibanas: análise das contradições na cultura publicitária no contexto dos anos setenta*. Dissertação. 213 f. (Mestrado em Tecnologia) Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná. Curitiba, 2003; MARQUES, Fabricio. Leminski, poesia e publicidade: convergências. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano. *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004, p. 183-192.

⁴⁵³ SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2001.

e a inserção do país na sociedade do consumo, com uma cultura e um mercado de massas. Essa modernização ocorreria paralelamente à criação (em alguns casos) e consolidação (em outros) de cursos universitários formando publicitários profissionais. Esses dois fatores propiciaram, a partir de meados da década de 1960, a multiplicação das agências de publicidade pelo país, assim como o desenvolvimento de uma cultura publicitária⁴⁵⁴.

O funcionamento de uma lógica do espetáculo se dava com fortes e constantes apelos ao consumo, incitando o desejo de novidade e de inovação a cada instante, instalando uma dinâmica da troca, da dispersão e do fluxo que buscava mobilizar a capacidade de adaptação na constituição subjetiva dos brasileiros⁴⁵⁵. Essa modernização solicitava um sujeito flexível, capaz de se adaptar às rápidas mudanças da moda, a consumir sempre a próxima novidade, a circular por novos e variados espaços da cidade, sem guardar posição⁴⁵⁶. Em uma configuração como essa a publicidade e o *pop* exerciam um papel fundamental.

Houve, desde o começo da década de 1970, em Curitiba, um esforço para tentar transformar a cidade em uma expressão bem-sucedida do “milagre brasileiro”⁴⁵⁷. Para tanto, foi feito um investimento massivo tanto na transformação e “revitalização” dos ambientes urbanos, quanto na indústria, no parque gráfico e no comércio, “ampliando muito a importância e o espaço para o investimento nos meios de comunicação e na publicidade”⁴⁵⁸. Apesar de crescer rapidamente, em meados da década de 1970 o ambiente publicitário ainda tinha suas limitações e o número de profissionais especializados nem sempre era o suficiente para acompanhar esse crescimento. Tanto em Curitiba, quanto em outras cidades do país onde o mercado de publicidade começava a se desenvolver e, como consequência, uma série de artistas foram convocados a nele ingressar e, enfrentando os paradoxos de

⁴⁵⁴ KAMINSKI, Rosane. *Imagens de Revistas Curitibanas: análise das contradições na cultura publicitária no contexto dos anos setenta*. Dissertação. 213 f. (Mestrado em Tecnologia) Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná. Curitiba, 2003.

⁴⁵⁵ SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

⁴⁵⁶ ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; UFRGS, 2006.

⁴⁵⁷ SANCHEZ, Fernanda. *Curitiba imagem e mito: reflexão acerca da construção social de uma imagem hegemônica*. 2003. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1993. MORAES, Everton de Oliveira. 'Quantas curitibas cabem numa só Curitiba?': fricções entre Paulo Leminski e a cidade. In: PRIORI, Angelo. et. ali. *História do Paraná revisitada*. Maringá: Eduem, 2014, p. 144.

⁴⁵⁸ KAMINSKI, Rosane. *ibid*.

participar do mundo publicitário e do mundo das artes, alguns o fizeram⁴⁵⁹. É possível imaginar que boa parte do investimento de Leminski e Rettamozo na publicidade como forma de “ação” tivesse relação com a ocupação das agências por alguns dos “melhores artistas da época”⁴⁶⁰, mas apenas isso ainda seria pouco para justificar tal investimento.

Quanto ao interesse dos artistas pelos mundos e tempos do *pop*, não é preciso especular para desvendá-lo, eles o diziam explicitamente. Em uma das cartas que trocava com Bonvicino, datada de 1977, Leminski datilografava:

então às vezes meu ego mandarínico de letrado e escriba
me pergunta se eu não estou me atolando demais
na “mediocridade” das massmídias
a cultura pop beira a bobagem (?)
quem sabe em vez de estar fazendo letrinhas
para uns roquinhos fuleiros
eu devia estar preparando ensaios
pesados como a responsabilidade de criar 10 filhos.⁴⁶¹

Autoindagação à qual respondia com um “NÃO!” rabiscado logo abaixo desses versos epistolares. Não lhe interessava “escrever livros”, “fazer carreira literária” ou compor uma “obra bem acabada”. Havia na sua produção uma afirmação “rigorosa” e “apaixonada” do “e”, “essa conjunção difícil de dizer”, que possibilitava a mistura de várias linguagens em uma mesma composição artística e de vários modos de atuar no interior do campo da linguagem. E era essa mesma afirmação da incompletude e da hibridização que seria lida por Wilson Martins como a falta de uma “grande obra”, que não lhe permitiria aceder ao panteão dos grandes artistas regionais ou nacionais. Esse caráter fragmentário de suas produções causava certa estranheza e provocava rejeição para aqueles que estavam fora dos grupos de artistas, produtores culturais e contraculturais pelos quais transitavam.

⁴⁵⁹ KAMINSKI, Rosane. *Imagens de Revistas Curitibanas: análise das contradições na cultura publicitária no contexto dos anos setenta*. Dissertação. 213 f. (Mestrado em Tecnologia) Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná. Curitiba, 2003. p. 55. No circuito publicitário curitibano dos anos setenta [...] existem diversos casos de profissionais das agências (comprometidas com o modelo econômico e com o governo) que atuavam simultaneamente em outros âmbitos artísticos, às vezes criticando o próprio sistema, como por exemplo Paulo Leminski, Luiz Carlos Rettamozo, Solda, e Nelson Padrella, entre outros.

⁴⁶⁰ *idem*.

⁴⁶¹ LEMINSKI, Paulo. *Uma carta, uma brasa, através: cartas a Regis Bonvicino*. São Paulo: Iluminuras, 1992, p. 41.

Mais do que a erudição, era a possibilidade de fazer os signos circularem que interessava a estes artistas. Em um trecho da mesma carta-poema citada acima, Leminski se definia enquanto guerrilheiro, capaz de espalhar mensagens subversivas:

hoje – como Waly me disse
 só ataco de artilharia ligeira
 morteiros na guerrilha
 abastecer as tropa no próprio terreno inimigo
 com os frutos do local
 [...] gosto de me sentir na corrente sanguínea
 do mercado e dos meios de massa
 talvez seja um prazer de escreva
 não sei
 que nem a propalada nostalgia intelectual pela ação
 trabalhar nos meios de massa
 é a coisa mais parecida com ação que eu já vi
 gosto de ver aqueles que aplicam um grande repertório
 nas coisas pequenas.⁴⁶²

Raciocínio que complementava no seu “Minifesto 3”:

A verdadeira poesia não é nunca média.
 Não está na norma.
 Poesia é sempre extrema.
 Ou é de vanguarda.
 Ou é de massas (mas de massa, MESMO).
 A única “participação” real, concreta, palpável, efetiva, em matéria de poesia é a que se dá em nível de linguagem. Na sintonia com as linguagens da nossa época: propaganda, cartum, lay-out, fotografia, desenho industrial.⁴⁶³

Leminski ampliava o conceito de poesia (e de arte, de forma geral), incluindo nele os produtos criativos da Era industrial. Tratava-se, para o poeta, de por em prática a teoria da circulação, de Maiakovski, mas dispensando os mediadores e fazendo o duplo papel de produtor de informação nova e diluidor. Assim, sua produção *pop* e publicitária deveria ter indícios de invenção e do mais sofisticado repertório possível. O diluidor, entretanto, não era apenas um simplificador, mas alguém que deveria ser capaz de compor “em sintonia” com

⁴⁶² LEMINSKI, Paulo. *Uma carta, uma brasa, através*: cartas a Regis Bonvicino. São Paulo: Iluminuras, 1992, pp. 110-112.

⁴⁶³ LEMINSKI, Paulo. Minifesto III. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 25 jan. 1977, p. 1.

as linguagens de sua época, chocando-a com a linguagem de vanguarda, deformando-as mutuamente.

Rettamozo estava de acordo com Leminski neste ponto, o que pode ser constatado, por exemplo, quando se verificam afirmações como aquela, já citada, segundo a qual uma das tarefas do artista contemporâneo consistiria em fazer “interferências” na “televisão, [...] nas revistas pornográficas, [...] na propaganda”⁴⁶⁴. Mas além de constatar a urgência desta tarefa, Rettamozo apontava alguns fatores que propiciaram a emergência dessa nova consciência artística que valorizava a ludicidade *pop* contra a seriedade da “arte ideológica”: o decréscimo de confiança na política institucional, desmoralizada por sua constante reconversão em guerra; a abertura de novas possibilidades de experimentação lúdica na música *pop*, especialmente no caso dos *Beatles* (mas se poderia acrescentar também a geração do tropicalismo musical, para a qual esta foi uma das questões centrais); a ascensão do desbunde como forma de resistência, em decorrência das movimentações *maio de 68*; e, sobretudo, a “industrialização” da produção artística e a transformação da arte em mercadoria⁴⁶⁵. Tudo isso, segundo o artista, teria propiciado “a intromissão” de uma “arte de 2ª no plano das ‘Belas Artes’”⁴⁶⁶. Dizia ele: “as barreiras caem por terra, [...] o humor, os quadrinhos e a criação industrializável não querem se desenvolver mais separadas das outras artes”.

Em texto de 1977, Rettamozo convidava seus colegas mais resistentes às novas formas de produzir arte em um contexto de industrialização e mercantilização generalizada a se aventurarem pelo arriscado “processo quantitativo”:

Se uma obra de vanguarda for distribuída por canais de maior amplitude ela vai atingir com maior rapidez a classe que está pedindo resposta. O processo quantitativo é uma arma que o consumo jogou na mão dos artistas (pela tentativa de sua própria diluição). E que ele reluta em aceitar pelo medo de perder o controle sobre a produção.⁴⁶⁷

Era imprescindível, portanto, investir em formas de produção que, em vez de valorizar o “gênio” artístico artesanal, o “iluminado”, fizessem aparecer os trabalhos

⁴⁶⁴ RETTAMOZO, Luiz Carlos; PADRELLA, Nelson. A engenharia das emoções vagabundas. Panorama. Curitiba, 2, jul. 1980, p. 45.

⁴⁶⁵ RETTAMOZO, Luiz Carlos. Florilégio segundo. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 27 nov. 1976, p. 1.

⁴⁶⁶ *idem*.

⁴⁶⁷ RETTAMOZO, Luiz Carlos. Re visão: banidos desarmados. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 20 ago. 1977, p.

coletivos, como o que era realizado no próprio *Anexo*, e que também foi articulado para a criação de outras publicações experimentais da época. Para falar como Leminski, estava em questão misturar “alta definição” com “baixa definição”⁴⁶⁸, informação conhecida com informação nova, tática da qual a inspiração maior seria a sempre lembrada revista *Navilouca*. A diferença do investimento no *pop* proposto por Leminski e Rettamozo, em relação aquele feito na revista, entretanto, ficava por conta de uma inversão das doses: enquanto a revista experimental privilegiava a “alta definição”, a *Navilouca* deveria privilegiar a comunicabilidade, a “baixa definição”, inserindo nela “pitadas” de vanguardismo.

É certo que um dos fatores que contribuía para uma relativa valorização do *pop* enquanto local a ser ocupado era a perda do ideal estético-político de que a arte “teria condições de efetuar revoluções sociais”⁴⁶⁹, mesmo que localizadas. O “colonialismo” era lido como “uma realidade que não será evitada por maneirismos, escolas artísticas e movimentos de arte. Nenhum movimento estético vai impedir que a Coca cola tenha a importância devastadora de tradições de um país sem memória. Essa ilusão os artistas perderam”⁴⁷⁰. A marca de refrigerantes estrangeira era uma imagem que permitiria perceber o efeito universalizante de uma vida cultural que seria dominada pela economia, pelo mercado, pela busca do lucro. Desse modo, a investida de Leminski e Rettamozo no *pop* poderia ser vista como uma resposta à atmosfera de sufoco que tanto evocavam.

A “guerra” deveria ser travada no “plano pragmático da mensagem”, interessava transformar, hibridizar e multiplicar as linguagens na medida em que estas faziam parte da “vida”, das relações de poder que a “esvaziavam” e a “expropriavam”, e que, portanto, eram parte fundamental de qualquer projeto que pretendia “mudar a vida”⁴⁷¹. Nesse sentido, a atuação no mundo *pop* funcionava (entre outras coisas), como uma forma de espalhar “signos evasores, subversores”⁴⁷², de inventar “signos que geram signos”⁴⁷³ e que visavam incitar a “insurreição, revolta e revolução da sensibilidade e do pensamento”⁴⁷⁴, fazer signos

⁴⁶⁸ LEMINSKI, Paulo. Minifesto III. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 25 jan. 1977, p. 1.

⁴⁶⁹ RETTAMOZO, Luiz Carlos. Fechar-abrir-fechar ou “quando o guaraná for Coca-cola”. *Diário do Paraná*, Curitiba, 6 fev. 1977. Anexo, p. 24.

⁴⁷⁰ *idem*.

⁴⁷¹ LEMINSKI, Paulo. *Uma carta, uma brasa, através*: cartas a Regis Bonvicino. São Paulo: Iluminuras, 1992, p. 42. Carta de julho de 1977.

⁴⁷² *Ibidem*, p. 69.

⁴⁷³ *Ibidem*, p. 69.

⁴⁷⁴ *Ibidem*, p. 69.

gerarem signos, proliferar signos por “cissiparidade”, “hibridismo” e “mutação”⁴⁷⁵, mesmo que ambos soubessem que, nesse âmbito, “as batalhas nunca são decisivas” e “as vitórias são confusas”.⁴⁷⁶

Alexandre Nodari, comentando a expressão de Hélio Oiticica⁴⁷⁷ (“consumir o consumo”) afirma que “consumir o consumo [...] não é consumir mais; é consumir a lógica do consumo: se o consumo é sempre uma transformação, uma digestão, então o consumo do consumo é uma digestão desse processo, a sua dissolução e transformação em algo outro”⁴⁷⁸. Expressões deste tipo, recorrentes nos textos e falas do artista, eram, para ele, uma ética e uma estética. Segundo Nodari, ainda interpretando Oiticica, essa lógica implica que duas estratégias de consumo (que eram, na verdade, dois lados de uma mesma moeda) deveriam ser evitados: “a negação do consumo, que gera 'prisão de ventre'”; e o consumo desenfreado, que causa diluição, diarreia; Em um texto labiríntico escrito em 1969⁴⁷⁹, falando da relação complexa entre arte e política, Hélio Oiticica afirmava que “a luta toda se resume na ascensão de um pensamento não-opressivo”⁴⁸⁰, mas que em vez de rejeitar o aparato opressivo para agir fora dele, se colocava como tarefa “a absorção do que oprime”⁴⁸¹. Como se para combater um poder que funcionava vampirizando as forças criativas fosse necessário revampirizá-las.

Se até esse momento essa tese privilegiou os momentos de suspensão, multiplicação, complexificação, desvio, na relação de Leminski e Rettamozo com as temporalidades, se faz necessário pensar também as formas pelas quais os artistas fizeram de sua produção um movimento de aceleração do tempo. Analisar relação dos artistas com a publicidade pode ser uma boa forma de compreender a ideia de que era preciso absorver aceleração opressora, tentar usá-la a favor de outros processos, e não rejeitá-la de uma vez por todas.

Mas o que Leminski e Rettamozo esperavam da velocidade da publicidade e da cultura *pop*? Sendo publicitários e artistas, conheciam bem o funcionamento dessas sociedades capitalistas do século XX, que investiam massivamente na captura do desejo

⁴⁷⁵ *Ibidem*, p. 41.

⁴⁷⁶ *ibidem*. p. 41.

⁴⁷⁷ OITICICA, Hélio. Brasil Diarréia. *Arte em revista*. v. 3. n. 5. São Paulo: Kairós, 1981, p. 43.

⁴⁷⁸ NODARI, Alexandre. Limitar o limite: modos de subsistência. In: *Os mil nomes de Gaia: do Antropoceno a Idade da Terra*. p. 4.

⁴⁷⁹ OITICICA, Hélio. Sexo violência. In: *Programa Hélio Oiticica*. Itaú Cultural. <http://www.itaucultural.org.br/programaho/>. Acessado em 10/05/2015.

⁴⁸⁰ *idem*.

⁴⁸¹ *idem*.

como forma de poder. Conheciam as lógicas do mercado e da mídia e as transformações que fizeram destas, elementos fundamentais para as sociedades contemporâneas. Pareciam estar plenamente inseridos e confortáveis nos meandros do espetáculo, mas, ao mesmo tempo, não deixaram de problematiza-lo.

Na mesma carta a Bonvicino, citada acima, Leminski comentava que sua experiência com o jornalismo contracultural do *Anexo* lhe havia libertado “de um monte de vícios letrados”⁴⁸². Segundo ele, sua atuação fora dos mundos da arte permitiria perceber a importância da participação na “guerrilha dos signos”⁴⁸³. Mesmo antes, quando defendeu a utilização da publicidade como forma de divulgação de seu livro ou quando compunha letras de música para a banda *Chave*, já era possível detectar movimento ali um movimento do pensamento leminskiano, da erudição vanguardista às oscilações moduladas entre vanguardismo e *pop*. Essa percepção da possibilidade de oscilar entre signos legíveis e signos ilegíveis era o que Leminski e Rettamozo (inspirados em Pignatari e McLuhan) chamavam de “consciência da linguagem”. Segundo os artistas, era uma experiência desta consciência que o *pop* e a publicidade deveriam propiciar, tanto aos produtores quanto aos receptores, tornando-as um importante *locus* de investimento criativo.

Em uma pequena nota, publicada no *Anexo*, Leminski dividia a produção artística em quatro partes: “arte popular”, “arte de massas”, “arte de vanguarda” e, por fim, “arte média”. Caberia ao próprio povo executar a primeira. A classe dos intelectuais letrados, da qual ele próprio fazia parte, se encarregava da produção das outras três (ainda que, para isso, as vezes se apropriasse da “arte popular”), transitando entre elas. Para o poeta, portanto, toda produção artística “industrial” de seu tempo se modulava entre esses três eixos, segundo o modo como apostava na legibilidade ou na ilegibilidade. Se a “arte média” (fácil) investia na legibilidade, tanto a vanguarda quanto a “arte de massas” se constituíam através dos diferentes modos pelos quais hibridizavam o legível e ilegível. Seguindo a lógica de Leminski é possível depreender que a “arte de massas” privilegiava a legibilidade, a vanguarda a ilegibilidade, mas ambas atualizavam essas duas potências da linguagem. Se esta última, devido às altas doses de ilegibilidade, estabelecia comunicação apenas com uma certa “elite” intelectual, a “arte de massas” (“o cinema, festival de rock ao ar livre, a tv, a

⁴⁸² LEMINSKI, Paulo. *Uma carta, uma brasa, através*: cartas a Regis Bonvicino. São Paulo: Iluminuras, 1992, p. 42. Carta de julho de 1977.

⁴⁸³ *Idem*, p. 41.

propaganda, o outdoor a exposição, o show”, “a musica popular”, “o quadrinho, o cartum, a fotografia”) chamava a atenção de um público bem mais amplo. A arte *pop*, portanto, estava sempre presa a uma ambiguidade: enquanto mercadoria, ela era “capitalista, tecnológica, urbana, voraz de informações”⁴⁸⁴ para capturar, mas também estava sempre muito próxima àquele limiar que permitia ver o caráter convencional, artificial, manipulado, de sua linguagem. Leminski e Rettamozo apostavam nessa ambiguidade.

McLuhan, na década de 1960, dava uma pista de como entender essa ambiguidade. Pista esta que foi seguida não apenas por seus primeiros receptores e divulgadores brasileiros, os poetas concretos, mas também por uma série de pensadores de uma geração seguinte, dentre os quais Leminski e Rettamozo. Diz McLuhan:

A arte da publicidade acabou por preencher à maravilha a antiga definição de Antropologia, como “a ciência do homem abraçando a mulher”. A firme tendência da publicidade é a de declarar o produto como parte integral de grandes processos e objetivos sociais. Dispondo de grandes verbas, os artistas comerciais passaram a desenvolver o anúncio como um ícone — e os ícones não são fragmentos ou aspectos especializados, mas imagens comprimidas e unificadas de natureza complexa. Focalizam uma grande área da experiência dentro de limites reduzidos. Os anúncios, pois, tendem a se afastar da imagem que o consumidor faz do produto, aproximando-se da imagem de um processo do produtor. A chamada imagem corporativa do processo inclui o consumidor no papel de produtor, igualmente.⁴⁸⁵

Segundo o filósofo canadense, ao passar do paradigma pictórico e narrativo para o icônico, a publicidade contemporânea teria iniciado uma profunda “investida no inconsciente” que visava tornar o consumidor um agente na colonização de seu próprio imaginário. Diagnóstico que ele expressava em outras palavras e de maneira mais direta quando afirmava que “a indústria de publicidade é uma grosseira tentativa de estender os princípios da automação a todos os aspectos da sociedade”⁴⁸⁶. Mas McLuhan também lembrava que do interior dessa cultura publicitária emergia um empecilho a essa tentativa: falando da televisão – que considerava a mídia que mais privilegia a nova cultura icônica – o filósofo afirmava que ela “favorece muito mais a consciência a respeito do inconsciente do

⁴⁸⁴ LEMINSKI, Paulo. Minifesto III. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 25 jan. 1977, p. 1.

⁴⁸⁵ McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1969. p. 66.

⁴⁸⁶ *idem*.

que as formas de apresentação e venda agressivas no jornal”⁴⁸⁷. Isto significa que ela traria para o limiar da consciência esse sofisticado aparato de persuasão da máquina publicitária.

A publicidade talvez pudesse ser considerada a experiência mais radical dessa ambiguidade, isto é, de uma experiência na qual o caráter opaco e não referencial da linguagem era tornado explícito. E isso especialmente a partir da segunda metade do século XX, na qual sua prática já estava muito longe de apenas descrever em uma narrativa de cunho realista as características de um determinado produto, mas construir para ele e em torno a ele uma série de imagens, associações e relações que se poderia chamar, propriamente, de espetáculo. Como diria Baudrillard “já não se refere a tal objeto na sua utilidade específica, mas ao conjunto de objetos na sua significação total”⁴⁸⁸, com todo o modo de vida no qual ele implica. Uma experiência em que, por fim, aquilo que era vendido era o próprio espetáculo (tornado autônomo) e seus valores, para além da mercadoria à qual ele faz referência. Na publicidade, tanto a representação quanto a identidade eram questionadas. Constituía-se uma linguagem que apelava para o uso de imagens que eram explicitamente outra coisa que a mercadoria, a qual supostamente fariam referência, ou antes, uma outra mercadoria. Baudrillard afirmava, em 1972, que denunciar os fantasmas e as ilusões da publicidade é “lutar contra moinhos de vento”⁴⁸⁹ e que “todo o material que nos circunda”⁴⁹⁰ é constituinte da cultura contemporânea e não sua falsa consciência.

Essa perspectiva se tornou possível por meio de um processo pelo qual se deu a lenta constituição de uma percepção e de uma visão que já não distinguiam claramente entre realidade e ficção, isto é, de uma experiência de tempo e espaço que se poderia chamar de onírica. A própria visão, através tanto da ciência quanto de uma série de transformações na experiência cotidiana dos indivíduos, vai ganhando sua autonomia⁴⁹¹. Esse processo atingiu sua forma mais radical na segunda metade do século XX, mas também passou pela formação de uma opinião pública por meio da imprensa,⁴⁹² pelo desenvolvimento do design gráfico ao

⁴⁸⁷ *idem*.

⁴⁸⁸ BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Lisboa; Edições 70, 1972, p. 17.

⁴⁸⁹ *Ibidem*, 156-7.

⁴⁹⁰ *Ibidem*, 156-7.

⁴⁹¹ Esse processo tem uma longa história, cujos começos remetem ao início do século XIX e que foi contada pelo Historiador da arte Jonathan Crary. Segundo ele, “trata-se de uma visão alcançada à duras penas, que reivindicou ao olho um lugar privilegiado, sem o peso das convenções e dos códigos históricos relativos ao ver; uma posição a partir da qual a visão pode funcionar sem o imperativo de produzir conteúdos em um mundo “real” reificado”. CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: Visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 96-97.

⁴⁹² TARDE, Gabriel. *A opinião e as massas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

longo do século XX,⁴⁹³ pelo “impulso científicante, que procurava desentranhar alguma regularidade dos processos dinâmicos da visão e da percepção”,⁴⁹⁴ pela formação de mercados consumidores, a expansão das mídias, entre outros. É possível pensar que na segunda metade do século, com a televisão, o design gráfico dito “pós-moderno”, o investimento massivo em propaganda, exposta em revistas, jornais e *outdoors*, bem como com as novas experimentações cinematográficas,⁴⁹⁵ essa experiência se tornou banal e cotidiana, amplamente disponível. Essa hipótese de periodização coincide com a radicalização da cultura do espetáculo, isto é, a potencialização da importância da acumulação de espetáculos em relação à acumulação de dinheiro.⁴⁹⁶

Para Leminski e Rettamozo, era como se esse diagnóstico obrigasse a levar em consideração essas novas linguagens que estavam sendo produzidas no âmbito do “mercado”, bem como a própria colonização das relações humanas, incessantemente levada a cabo por ele. E aqui, mais do que uma dicotomia entre vida artística (lúdica e rebelde) e vida profissional (normativa)⁴⁹⁷, interessa perceber as ambiguidades e os entrecruzamentos entre a arte e a publicidade construídos por esses personagens. Pois, como já se disse, não estava em questão rejeitar absolutamente a linguagem do mercado, de se opor completamente a ela criando uma linguagem que remontasse ao “antes” do mercado, ao pré-moderno, ao artesanal ou ao desejo puro ainda não capturado. Diferentemente de gerações anteriores (os *hippies*, por exemplo) que, diante da velocidade cinematográfica da vida contemporânea (em que a sucessão ininterrupta de cenas e planos tornava cada vez mais difícil uma contemplação demorada e reflexiva), agiam como se quisessem “parar sua velocidade vertiginosa, fechassem os olhos para não ver o filme e, com as imagens fixas, comesçassem a legendá-las”⁴⁹⁸.

Leminski e Rettamozo buscavam explorar ao máximo as possibilidades de devaneios visuais diversos e de uma experiência onírica do contato com a “realidade” que a sociedade

⁴⁹³ KOPP, Rudinei. *Design Gráfico Cambiante*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2002.

⁴⁹⁴ FERRAZ, Maria Cristina Franco. Percepção, subjetividade e corpo: do século XIX ao XXI. In: PESSOA, Fernando; CANTON, Kátia (Orgs.). *Arte no Pensamento*. Vitória: Fundação Vale do Rio Doce, 2006.

⁴⁹⁵ DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

⁴⁹⁶ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

⁴⁹⁷ A separação é traçada, por exemplo, por Adalice Araújo, ao comentar a trajetória de Rettamozo. ARAÚJO, Adalice. A arte-jogo de Rettamozo. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 24 mai. 1992.

⁴⁹⁸ CAIAFA, Janice. *Movimento Punk na cidade: a invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989, p. 91.

de seu tempo parecia abrir. Não para buscar, em meio a sonhos e alucinações, um sentido último que só seria possível em um “além” ou “aquém” da “realidade”, mas levar essa experiência a um ponto em que ela atravessasse o limiar da consciência e se tornasse “manipulável”. Como sugeria Rettamozo: “faça uma nova realidade, em cima da mentira ou da verdade.”⁴⁹⁹ Já não importava mais demarcar os limites entre verdade e mentira, cópia e original, local e universal, passado e presente, mas construir novas realidades a partir destas. Estava em questão, portanto não a criação de estéticas a partir da habilidade única do artista, mas o investimento na potência da repetição. E como explica Deleuze: “a repetição pertence ao humor e a ironia, sendo por natureza transgressão, exceção, e manifestando sempre uma singularidade contra os particulares submetidos à lei, um universal contra as generalidades que estabelecem a lei”⁵⁰⁰.

Para os artistas, a publicidade e a arte (assim como a hibridação dos dois) tinham esse caráter “antiambiental”, isto é, a capacidade de funcionar como “um cerco sensorial, engajando o maior número de sentidos possível”⁵⁰¹, capazes de colocar a realidade em suspenso, de suscitar os “estados ditos psicodélicos”⁵⁰² e criar uma “co-realidade”. Mas ao mesmo tempo em que procurava se absolutizar e criar necessidades, a cultura do espetáculo também criava as condições para o surgimento de uma perspectiva crítica. Lá onde seu poder era mais “perigoso” e mais “totalitário”, era onde também poderia se insinuar a revolta contra ele. Pois ao investir em um poder nessa “solução fluida” que é o desejo e a vida onírica, ficava muito próximo de revelar seu caráter convencional e ficcional, correndo também o risco de despertar potências incontroláveis para as quais não desenvolveu formas de administração. Assim, parece lícito afirmar que a mesma sociedade do espetáculo que produzia a sacralização da mercadoria, também propiciava o surgimento de imagens que não carregavam consigo promessas de satisfação, mas que suspendiam a *necessidade* e abriam possibilidades para a invenção de desejos outros.

Leminski e Rettamozo faziam uma crítica que se dirigia àqueles que, nesse contexto, só conseguiam ver decadência, alienação, falta de consciência, ilusão, sem perceber que, se esse poder parecia invadir todos os recônditos da vida individual e coletiva, as incertezas que ela trazia para experiência cotidiana de milhões de sujeitos também eram capazes de

⁴⁹⁹ RETTAMOZO, Luiz Carlos. Prosa. *Polo Cultural*. Curitiba: 12 de outubro de 1978.

⁵⁰⁰ DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006, p. 14.

⁵⁰¹ LEMINSKI, Paulo. Obra de arte: um mecanismo anti-ambiente. *Diário do Paraná*. Anexo. 17, ago. 1977.

⁵⁰² *idem*.

“mostrar as possibilidades do homem em mudar a tudo e a todos”⁵⁰³. Mas como essa crítica aparecia no uso que faziam da publicidade?



Fig. 21. “Digital”. RETTAMOZO, Luiz Carlos. *Revista Direta*, Curitiba, ago. 1974, p. 80.



Fig. 22. “Xerox”. *Revista Direta*, Curitiba, ago. 1974, p. 27.



Fig. 23. RETTAMOZO, Luiz Carlos. “Hobby”. In: *Scaps*. Curitiba, n. 2, 1974.

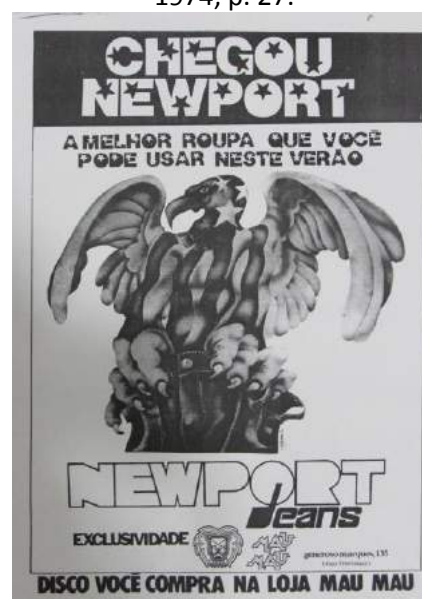


Fig. 24. RETTAMOZO, Luiz Carlos. “Newport”. In: *Scaps*. Curitiba, n. 2, 1974.

⁵⁰³ RETTAMOZO, Luiz Carlos. O jogo do bicho ou a declaração de seus direitos. Dois. *Diário do Paraná*. 27, jul. 1977. Anexo, p. 4.



Fig. 25. LEMINSKI, Paulo. "Adega". *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 8 mar. 1977, p. 6.



Fig. 26. LEMINSKI, Paulo. "Dinossauros". *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 8 mar. 1977, p. 6.

Há na peça aqui nomeada *Digital* uma divisão do espaço em duas partes, ainda que a imagem seja aparentemente contínua. Na parte superior braços e mãos trabalham escrevendo em uma folha de papel sobre a mesa. As palavras repetidas no papel, os ângulos retos e planificados da página, o aspecto asséptico e maquinal da mesa e da disposição dos objetos sobre ela sugere a execução de um trabalho burocrático e automatizado⁵⁰⁴. Na parte de baixo da imagem, dividida pela mesa de trabalho, está à cabeça do personagem, com uma expressão que sugere dispersividade e distração, cabelos desarrumados, lendo um livro, como se nesse gesto estivesse furtivamente escapando a sua obrigação. O contraste entre as duas partes também remete à ideia de uma ambiguidade: o personagem se divide entre, de um lado o tempo controlado do trabalho, de outro o tempo da imaginação e a criatividade, subvertendo o primeiro pelo segundo.

A peça que aqui se faz a opção de nomear *Xerox*, encomendada para ser um anúncio da Digital Fotogravura e publicada na *Revista Direta*⁵⁰⁵ ocupa uma página inteira dividida ao meio. Na parte de cima a imagem e na de baixo o texto. Quanto à imagem, trata-se de uma fotografia – provavelmente datada do século XIX ou início do XX – de uma mulher nua sobre um divã em uma pose ensaiada. O texto, por sua vez, mais do que uma descrição

⁵⁰⁴ KAMINSKI, Rosane. *Imagens de Revistas Curitibanas: análise das contradições na cultura publicitária no contexto dos anos setenta*. Dissertação. 213 f. (Mestrado em Tecnologia) Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná. Curitiba, 2003. p. 179-180.

⁵⁰⁵ "Revista de propriedade da Editora Digital, surgiu em junho de 1974, [...] dirigida por Luiz Renato Ribas. De periodicidade semanal, era uma revista especialmente destinada aos anunciantes, às agências de publicidade e aos dirigentes de veículos publicitários." KAMINSKI, Rosane. *ibidem*. p. 205-206.

do produto/serviço, é composto como uma espécie de poema e traz os vestígios de uma linguagem artística – a do concretismo. O “texto explicativo brinca com a ideia de cópia, através da repetição desnecessária de palavras (a publicidade a publicidade), e do comentário metalinguístico sobre o fato (desculpe, mas xerox é assim assim mesmo mesmo)”⁵⁰⁶. Desse modo, ao mesmo tempo em que enaltece as qualidades do produto anunciado – a *Telecopier Xerox 400* – o anúncio buscava evidenciar o caráter icônico e significativo da linguagem, tentava provocar aquele também aquele efeito, ao qual já se aludiu acima, isto é, o de explicitar o caráter convencional dos recursos linguísticos utilizados.

A inserção da imagem insere outras dimensões a esses jogos de linguagem. A presença de uma fotografia recuperada de um passado relativamente distante torna mais complexa a aparição da ideia de originalidade no texto. Ao dizer “a original está aqui”, a escrita remete não apenas a fotografia como objeto do presente, disponível para a reprodução gráfica, mas também como objeto arcaico (*arché*), modelo do qual derivam as cópias ou origem primeira que determina uma sequência de acontecimentos. O fato de que a forma em questão – a fotografia – seja um produto da “era da reproduzibilidade técnica” das artes e não tenha nunca um “original”, aponta para a sutileza irônica dos autores que, ao se utilizarem desse expediente, questionando a própria ideia de originalidade⁵⁰⁷.

Se nas imagens publicadas em uma revista especializada e voltadas para o consumo de um público de especialista em publicidade, os artistas-publicitários tinham uma maior liberdade de experimentação das formas e representações, o mesmo não ocorria com as peças em que o que estava em jogo era o a venda de um produto específico para um público mais amplo, como no caso das peças publicadas em jornais. Nesse caso as suas imagens se tornavam quase indiscerníveis de outros materiais publicitários do período. Talvez fosse possível averiguar alguns traços de sua poética, como a manipulação de imagens de outra época, a colagem, indícios de poesia concreta, entre outros. Contudo, ao fim e ao cabo talvez seja possível dizer que esse trabalho com publicidade e a aposta nela como forma de intervenção seja o momento mais prometeico, mais próximo do “princípio-esperança”

⁵⁰⁶ *ibidem*. p. 127.

⁵⁰⁷ Uma análise detalhada dessa imagem e do contexto de sua publicação já foi feita por Rosane Kaminski, ver: KAMINSKI, Rosane. *Imagens de Revistas Curitibanas: análise das contradições na cultura publicitária no contexto dos anos setenta*. Dissertação. 213 f. (Mestrado em Tecnologia) Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná. Curitiba, 2003. p. 126-128.

aludido acima, na medida em que a arte acabava aparecendo como algo que seria capaz de reunir a velocidade (des)mobilizadora do espetáculo com uma potência de transformação poético-política, um certo desejo de superação do presente.

Esse investimento no *pop* não era, entretanto, seu único *front*, nem os objetivos em jogo eram os únicos que buscavam. Não se tratava, nesse caso, de produzir algum tipo de crítica ou problematizar uma determinada situação, mas de tentar induzir a dois efeitos: 1) utilizar o potencial desterritorializador da publicidade e do *pop* para sepultar os já “caducos” dispositivos disciplinares. Tática que não deveria ser ignorada, especialmente porque ainda se vivia em uma ditadura militar; 2) favorecer a percepção do tipo de usos da imagem efetivados pelo capital, de modo a permitir sua manipulação. O que interessava, nesse ponto, era utilizar a potência de dessubjetivação do mercado, subvertendo-a para produzir contingência.

Impossível avaliar completamente os efeitos de uma ação como essa no interior de uma cadeia tão complexa de dispositivos de comunicação, especialmente no que diz respeito à publicidade, uma vez que “quanto mais massivo o campo artístico mais ambíguo o sentido histórico, estético e ideológico objetivado nas suas obras”⁵⁰⁸. É difícil imaginar, no entanto, especialmente a partir de um olhar contemporâneo, lançado a partir de um contexto em que parece não haver limites para a capacidade de captura do mercado, que as investidas de Leminski e Rettamozo na publicidade tenham feito algo mais do que se diluir na imensidão de imagens publicitárias. Naquele momento, porém, a aceleração trazida o tempo da indústria, do mercado e do computador parecia ser irreversível, tornando incompreensível a “fidelidade [...] ao tempo rural”⁵⁰⁹ daqueles que tinham medo de abandoná-lo, como os *hippies*, por exemplo. Diante dessa desilusão com qualquer *drop out* ou retorno à natureza, se tornava cada vez mais importante se sintonizar com as novas tecnologias, mesmo que fosse para, levando-as ao seu limite, revelar sua contingência. A recusa pura e simples da aceleração se transformava em um gesto reacionário.

Quanto à participação de Leminski e Rettamozo na cultura *pop*, é possível lançar as mesmas dúvidas referentes à sua investida na publicidade, com uma ressalva significativa: se a publicidade brasileira apenas começava a explorar suas possibilidades de manipulação da

⁵⁰⁸ NAPOLITANO, Marcos; VILLACA, Mariana Martins. Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate. *Rev. bras. Hist.* [online]. 1998, vol.18, n. 35, pp. 53-75.

⁵⁰⁹ LEMINSKI, Paulo. Minifesto III. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 25 jan. 1977, p. 1.

linguagem, naquele contexto, o *pop* parecia estar mais aberto às possibilidades de criação, abrindo uma margem de movimentação maior para o artista possuidor de um vasto repertório erudito, chegando mesmo, em certos momentos, a pender mais para o lado da criação do que para o lado da redundância. Isso porque os ritmos do *pop*, apesar de sua alta velocidade, ainda não haviam atingido o grau de vertiginosidade da publicidade, permitindo a coexistência de níveis distintos de objetividade, da obra como mercadoria a obra como produção de signos.

O clima de sufoco também favorecia que os artistas se agarrassem a toda e qualquer tática de luta. Para essa “geração possível”, para falar como Caetano Veloso, a crítica (suspensão do tempo) era tomada como elemento fundamental das lutas a serem travadas. A criação de outras formas de viver o tempo através da produção artística talvez possa ser considerado o modo privilegiado de ação/paixão. No entanto, em um mundo pós-utópico, estas condutas aberrantes do tempo eram vistas como experiências-limite e não como investimentos massivos em estratégias projetivas. Dessa forma, apostar na cultura *pop* e na publicidade como um dos *front* era altamente incerto e perigoso, mas parecia haver ali uma chance pela qual valia a pena arriscar.

3.4 CENTRAL ELÉTRICA E MÁQUINA DE SIGNOS

Apesar de suas reiteradas críticas ao capitalismo e a visão modernizante e desenvolvimentista da história, Leminski e Rettamozo utilizavam imagens tipicamente modernistas e progressistas para nomear suas políticas da arte: “central elétrica”, no caso de Leminski, e “máquina de signos”, no caso de Rettamozo. Como compreender esse paradoxo?

A “central elétrica” leminskiana era, em primeiro lugar, um produto da atuação coletiva (ainda que nem sempre organizada) dos artistas de vanguarda, um ponto de concentração de energias poéticas, de alta tensão criativa. Ela deveria funcionar como um intensificador da produção artística à qual estava interligada facilitando o contato com as forças de fora, que nela se conectariam por todos os lados, atravessando-a, entrando e saindo. Ao tomar contato com a “central”, os artistas e produtores de cultura seriam

provocados a sair de si mesmo, a não se conformar a nenhum tipo de provincianismo ou paroquialismo.

Nesse sentido, seria possível aproximar a imagem da central elétrica da descrição que Leminski fazia do xamanismo ameríndio dos Xetá que, ao menos aparentemente, representaria o seu reverso. Tal aproximação pode ajudar relativizar, ao menos parcialmente, a ligação direta entre a teoria da central elétrica e o pensamento prometeico e ajuda a perceber a dimensão não desenvolvimentista dessa teoria. Segundo o poeta, o pajé/xamã era aquele que propiciava a tribo o encontro com o Outro (outras espécies, outros pontos de vista, outras experiências, etc.) e, simultaneamente, lhes fornecia o saber que garantiria sua subsistência em um contexto de crise e escassez, em que estavam perdendo seus mundos para a “Civilização” que avançava sobre eles. A vida contemplativa do pajé, seu silêncio, sua solidão e sua capacidade de acumular saberes, fariam dele alguém que, com sua passividade, seria capaz de entrar em contato com outros mundos e experimentar outras intensidades. Daí o fato de que ele fosse, ao mesmo tempo, o cientista, o poeta, o psicólogo e o filósofo da tribo, “infundindo ânimo e alma àquelas musculaturas meramente eficazes”⁵¹⁰, tirando os jovens de sua rotina de trabalhos e levando-os para os limiares da humanidade, onde se encontravam com o “caos das trevas exteriores, infestadas de feras, demônios e outras entidades menos definidas”⁵¹¹. A central elétrica deveria funcionar, para os artistas e criadores em geral, como o xamã para a tribo, propiciando o contato e a fricção com outros mundos, com forças selvagens, com formas menos definidas, favorecendo o aparecimento de outros climas.

Não à toa, portanto, o tipo de engajamento praticado por Leminski e por muitos de sua geração era descrito como uma espécie de abertura para experiências insólitas, desconcertantes e desestruturantes. Experiências a partir das quais seria possível fabricar novos signos, na acepção peirciana do conceito, como “algo que pode ser desenvolvido a partir de outros signos, [...] quer dizer interpretado, glosado, traduzido, vertido”⁵¹². Era de modo muito parecido que Rettamozo sintetizava o papel do artista de vanguarda:

Como artista, eu me considero uma máquina de significar e causar estranhamento. Veja só essa palavra: significar – FABRICAR NOVOS SIGNOS

⁵¹⁰ LEMINSKI, Paulo. Pajé. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 7 jan. 1977, p. 6.

⁵¹¹ *idem*.

⁵¹² LEMINSKI, Paulo. Criando gêneros. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 17 jul. 1977, p. 2.

OU NOVOS SIGNIFICADOS -, ter sempre à frente um caminho aberto ao choque, ao espanto de descobrir dia-a-dia melhores perguntas. E não respostas prontas. Estas estão no cemitério da cultura local. Bem ali, onde se enterra todo talento sugado de pessoas (daqui ou de fora), que furam o cerco da medianidade (ou mediocridade, mesmo). Para esse tipo de cultura classe média, as coisas têm que ter um sentido, um conteúdo, uma forma, uma beleza. Imagine se eles vão imaginar uma arte sem beleza, por exemplo? E é justamente a beleza que é a maior bruxa do verdadeiro artista. Yo no locreo pero que vaz de caminha...⁵¹³

A escolha da imagem da “máquina de significar e causar estranhamento”, assim como a “central elétrica” leminskiana, em tudo diferiam das representações do artista engajado, do gênio iluminado ou do literato acadêmico. A máquina, destituída de humanidade, evocava a ideia de força produtiva ou inventiva inumana, para além/aquém do humano. Se as esquerdas tradicionais ou os acadêmicos investiam nos valores humanistas da comunicabilidade universal, da progressiva elevação da consciência rumo à emancipação, nessa “arte de invenção” estava em jogo buscar as forças selvagens que estavam além do humano, ou as forças maquínicas além do humano. Trabalhar com essas forças era uma tarefa do artista que quisesse desobstruir a cultura, livrá-la do cerco da medianidade que buscava a capturar e frear sua dinamicidade.

Essa medianidade se manifestava, como lembrava Rettamozo, nas distinções entre forma e conteúdo, nas ideias normativas de beleza e na busca por um sentido para a arte. Eram esses valores humanistas que, segundo Rettamozo, emperrariam a máquina e impediriam a arte de produzir significados e estranhamentos ou, nas palavras de Leminski, não permitiriam que a “central elétrica” difundisse sua “alta tensão inovadora” pela sociedade.

Mas o que são essas máquinas? O significado parece ser análogo ao que Gilles Deleuze atribuiu ao termo alguns anos antes em seu *O Anti-Édipo* (1972)⁵¹⁴: falar em máquinas, para Deleuze, era enfatizar o caráter produtivo dos seres e das coisas, mais do que seus aspectos representativos, expressivos, comunicativos. Para Leminski e Rettamozo, a arte teria essa tarefa produtiva. Importava fazer surgir “novos objetos no mundo”⁵¹⁵, “fabricar novos significados”⁵¹⁶, “novos protótipos”⁵¹⁷, que ampliavam a “capacidade da

⁵¹³ RETTAMOZO, Luiz Carlos. Rettamozo: a beleza é a bruxa do verdadeiro artista. *Curitiba Shoooping*, Curitiba, 7-13. fev. de 1982, s/p.

⁵¹⁴ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O Anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34, 2010.

⁵¹⁵ LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. Curitiba: Polo Editorial do Paraná, 1997, p 77.

⁵¹⁶ RETTAMOZO, Luiz Carlos. Rettamozo: a beleza é a bruxa do verdadeiro artista. *Curitiba Shoooping*, Curitiba, 7-

gente de produzir novos mundos”⁵¹⁸, ultrapassar os limites do pensável e do possível. O artista, desse modo, aparecia como uma espécie de mediador entre o “novo” e o impensado com o atual e o possível. Os objetos e significados estranhos produzidos, seriam uma espécie de atualização de virtualidades, e era este processo que eles chamavam de invenção.

Essas imagens da “central elétrica” e da “máquina”, roubadas do pensamento progressista, não pressupunham um elogio involuntário do desenvolvimento, do espírito modernizante? É certo que não implicavam em sua aceitação pura e simples, como o comprovam os abundantes textos em que criticam a cultura do lucro, do desenvolvimentismo economicista e do consumismo capitalista. Mas também não estava em questão a sua rejeição contundente, que contrastaria radicalmente com o elogio da velocidade e da potência moderna de transformação existencial ou mesmo das linguagens da publicidade, do *layout* e do desenho industrial. Caberia então uma reformulação da pergunta: qual a relação entre essas imagens, do modo como elas eram utilizadas por Leminski e Rettamozo, com o desenvolvimentismo?

Como já foi dito, não apenas é muito difícil definir uma resposta clara, como era impossível, para os próprios artistas que se aventuravam a lidar com os dispositivos do mercado, eliminar a ambiguidade de suas produções. Não há dúvidas, entretanto, que Leminski e Rettamozo acreditavam também, ao menos parcialmente, nos poderes taumátúrgicos da alta tecnologia técnica e linguística, ainda que mantivessem certa desconfiança em relação a ela.

A intensificação da velocidade e do choque (central elétrica) e a produtividade (máquina) eram os valores prometeicos modernos que interessavam à geração de artistas que emergia na década de 1970. E isso por dois motivos: 1) a constatação da irreversibilidade cronológica do tempo (Leminski afirmava que não era possível voltar ao “tempo rural”, pré-industrial, artesanal, da produção poética); 2) a ideia, que remontava aos primórdios da modernidade iluminista (mas que reaparecia no marxismo e nos modernismos), de que o tempo moderno era caracterizado por um movimento que engendrava sua própria contradição, ultrapassava constantemente seus limites. Era a capacidade moderna de se desprender de si mesmo, se desterritorializar, e de se manter em

13. fev. de 1982, s/p.

⁵¹⁷ LEMINSKI, Paulo. LEMINSKI, Paulo. Central elétrica: projeto para um texto em progresso. In *Polo Cultural*. Curitiba 1978, p. 341.

⁵¹⁸ *idem*.

um estado de desamparo existencial, que deveria ser valorizada, contra as atualizações identitárias fundadas no medo desse desamparo. Para estes artistas, interessava reativar as virtualidades modernas contra as atualidades modernas.

Importava aproveitar essa ambiguidade para tensionar os modos de existência modernos, isto é, as formas de vida dominantes no mundo ocidental contemporâneo. O que essa vanguarda contracultural pretendia, ao recorrer às tecnologias modernas de comunicação, não era fornecer orientação, mas explorar os limites da modernidade (entendida como forma de vida/poder) a qual essas tecnologias deveriam servir, provocando-lhe rachaduras e fazendo aparecer os tempos que ela pretendeu expulsar de seu fluxo em direção ao futuro.

Era nessa capacidade de perscrutar os recônditos do tempo moderno que residia a dimensão política dos diversos acontecimentos poéticos da geração de Leminski e Rettamozo:

Existe uma política na poesia que não se confunde com a política que vai na cabeça dos políticos. Uma política mais complexa, mais rarefeita, uma luz política ultra-violeta ou infra-vermelha. Uma política profunda, que é a crítica da própria política, enquanto modo limitado de ver a vida.⁵¹⁹

Não se tratava de fazer da arte um instrumento para a política. A questão era perceber a dimensão política da arte e a dimensão estética da política. Aproveitar a potência política da arte, que consistiria na abertura para outras possibilidades de vida. Como se ela lidasse com uma força infrapolítica – a estética – que seria a condição de toda política. A estética como forma de reconstruir a percepção dos sujeitos e o modo como lidam com seus afetos, abrindo passagem “para novas formas de subjetivação política”⁵²⁰. Para além do modo limitado de ver a vida, que constituiria a “política dos políticos”, pensar uma poesia e uma imaginação capaz de inventar uma política que fosse capaz de suspender o uso utilitário da linguagem, funcionando como “exercício de liberdade”⁵²¹.

No que diz respeito à política, os textos de Leminski e Rettamozo levam a crer que eles se colocavam a tarefa de por em prática, na sua produção artística, na imprensa e na

⁵¹⁹ LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. Curitiba: Polo Editorial do Paraná, 1997, p. 77.

⁵²⁰ RANCIERE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 81.

⁵²¹ LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. Curitiba: Polo Editorial do Paraná, 1997, p. 77.

sua atuação como publicitários, a “teoria da guerrilha artística”⁵²² de Décio Pignatari, exposta pelo autor em um texto que marcou toda uma geração de artistas brasileiros, inspirando inclusive a chamada “arte de guerrilha” no início dos anos 1970⁵²³. Nesse texto de 1967 Pignatari definiu a guerrilha artística como conjunto de batalhas nas quais “faíscas nas surpresas dos ataques simultâneos, num cálculo de probabilidades permanente que eluda a expectativa do inimigo”⁵²⁴. Com esse tipo de definição, o crítico procurava dar conta de dois objetivos: reafirmar a dimensão política da arte e, portanto, sua não autonomia em relação a outras dimensões da vida; bem como se diferenciar daqueles artistas e teóricos da arte “engajados” nas causas nacional-populares, que insistiam em tomar a arte como mero instrumento de propaganda política e que, no momento em que escrevia o texto (1967), ainda participavam intensamente da disputa por espaço no campo político-cultural brasileiro. Para estes últimos o artista deveria estar a serviço de uma revolução política que, essa sim (e não a arte em si), poderia provocar transformações no “sistema”. Tudo de passava, nessa leitura, como se as esquerdas ideológicas tivessem a guerra como horizonte e trabalhassem em vista dela.

Pignatari reafirmava o caráter eminentemente político da arte sem, no entanto, aderir ao engajamento dos artistas autodeclarados populares. Nesse sentido, ele escrevia que “em cultura, a guerra clássica, uniformizada e de desenvolvimento linear, não é praticável pelas forças radicais minoritárias”⁵²⁵. Isto é, em vez de eleger locais e momentos privilegiados para travar batalhas contra o “inimigo”, seria preciso atacá-lo incessantemente a qualquer momento e em qualquer lugar. Mesmo a grande imprensa, que naquele contexto era dominada por grandes conglomerados empresariais e enxergada como instrumento de poder, era vista como espaço a ser ocupado e utilizado a favor de interesses que não os desses grupos que a controlavam. Era esse o modo como Rettamozo pensava, contra aqueles que não aceitavam uma obra efêmera e guerrilheira, o lugar do cartum nos jornais:

Não aceitam uma obra que tenha sua morte marcada. (...) Faz sua interdependência parasitando a imprensa. (...) O cartum, informação grosseira é perecível e portanto impossível de paredes. (...) A força da informação nova não se faz pelo rótulo que a crítica possa colocar nela. Mas pela sua importância ácida dentro de uma realidade histórica. Tem um

⁵²² PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 157-166.

⁵²³ FREITAS, Artur. *Arte de Guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013.

⁵²⁴ PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 158.

⁵²⁵ *ibidem*, p.165.

monte de cartunista me atravessando a garganta, pelo nível (ou desnível) de seu trabalho.⁵²⁶

Cada segundo conteria uma virtual abertura para a entrada de potências inauditas. Cada espaço deveria ser ocupado e apropriado e utilizado contra seu proprietário. Atuando como “parasita”, retirando sua força do próprio “inimigo”, a importância do cartum deveria ser medida por sua capacidade de questionar e contestar o próprio espaço no qual está inserido, bem como a sociedade e a “realidade histórica”⁵²⁷ da qual ele fazia parte. Um modo de pensar com qual Leminski estava sintonizado quando afirmava que gostava de se “sentir na corrente sanguínea do mercado e dos meios de massa”⁵²⁸.

Dez anos depois do texto de Pignatari, o poeta curitibano afirmava que “hoje” (1977), já não apostava mais na erudição, na composição de “ensaios pesados” e carregados de “responsabilidade” intelectual e sofisticação para escapar da “bobagem *pop*”. Como se sentisse que o seu presente lhe exigia que seu “grande repertório” fosse aplicado nas “coisas pequenas”, isto é, que envolvem o cotidiano das metrópoles contemporâneas (a publicidade, música – seja o *rock* ou a MPB –, futebol, o debate na imprensa, a contracultura). Era preciso investir nessa “guerrilha dos signos”⁵²⁹, em que “as batalhas nunca são decisivas” e “as vitórias são confusas”⁵³⁰. As “forças radicais minoritárias” não deveriam esperar pelo momento da grande guerra na qual seu exército derrotaria os adversários, mas espalhar guerrilheiros por todos os meandros do “sistema”, pelos territórios inimigos⁵³¹: “Em relação à guerra clássica, linear, a guerrilha é uma estrutura móvel operando dentro de uma estrutura rígida, hierarquizada”⁵³².

A transa da Grafipar foi um problema de interferência artística, onde o vale-tudo, a anarquia, esses bagulhos todos eram só tempero de uma coisa – interferir nos canais de mídia da sociedade do consumo do sistema capitalista da Ditadura. Onde eu, como artista, tinha a obrigação de fazer minha interferência racionalista, transformando numa brincadeira essa coisa que era levada a sério. Brincadeira consequente sim. Não era um

⁵²⁶ RETTAMOZO, Luiz Carlos. A querela do Brasil. Dois. *Diário do Paraná*. Anexo. 9 jul. 1977, p. 4.

⁵²⁷ *idem*.

⁵²⁸ LEMINSKI, Paulo. *Uma carta, uma brasa, através*: cartas a Regis Bonvicino. São Paulo: Iluminuras, 1992, p. 41.

⁵²⁹ *idem*.

⁵³⁰ *idem*.

⁵³¹ PEDROSA, Celia. Paulo Leminski: sinais de vida e sobrevida. *Alea*: Estudos Neolatinos (Impresso), v. 8, p. 55-74, 2006, p. 66.

⁵³² PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 158.

gesto fantasma. Era um gesto consequente de interferência de criar um buraco negro na propaganda. E isso, a mim me parece um objetivo artístico do nosso século, da nossa geração. É um gesto político de confronto ético das mídias.⁵³³

A “interferência” era descrita por Rettamozo como um gesto ético e político de confrontação das mídias hegemônicas. Fazer arte em um jornal de grande circulação era aproveitar uma oportunidade para criar um “buraco negro” de indeterminação lá onde tudo deveria estar perfeitamente programado. Longe dos modelos bem acabados e das teleologias, o tipo de resistência proposto por Pignatari e incorporado por toda uma geração não se pautava por um tempo linear e cronológico da guerra ou da revolução, mas apostava no tempo *kairológico*, aberto e descontínuo. Seria preciso estar atento a cada momento, para colher as “oportunidades favoráveis”⁵³⁴ no instante mesmo em que elas aparecessem:

Nas guerrilhas, a guerra se inventa a cada passo e cada combate num total descaso pelas categorias e valores estratégicos e táticos já estabelecidos. Sua força reside na simultaneidade das ações: abrem-se e fecham-se frentes de uma hora para a outra.⁵³⁵

Nesse tempo *kairológico*, todo instante seria uma “porta estreita”⁵³⁶ por onde o novo poderia entrar, para a invenção, para a atualização de virtualidades, a produção de acontecimentos estranhos e desestabilizadores. A ideia de guerrilha era a aposta em uma miríade de ações descontínuas e pontuais, porém simultâneas. E essas ações deveriam ser realizadas em frentes múltiplos, em qualquer ponto do “sistema” e a qualquer hora, sem esperar pelo momento ou local ideal. Todo segundo traria em si essa abertura para o novo e para o estranho.

Assim, para Leminski e Rettamozo, apostar no cartum, nos suplementos culturais, na música popular, na publicidade, na televisão, no vídeo, em intervenções no espaço público (sem necessariamente deixar de investir em exposições, museus, revistas e jornais especializados, livros, etc.), significava não se submeter a formas “mortas” como a literatura ou arte estritamente erudita, tomadas por eles como objetos de “luxo” destinados a alguns

⁵³³ RETTAMOZO, Luiz Carlos. “A engenharia das emoções vagabundas”. Revista Panorama. 2 jul. 1980, p. 45.

⁵³⁴ AGAMBEN, Giorgio. Tempo e História. In: *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 122.

⁵³⁵ PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 158.

⁵³⁶ BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito da história. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 232.

poucos privilegiados. Desse modo, era apenas se livrando dos “vícios” acadêmicos e investindo em toda uma infinidade de práticas vinculadas à cultura *pop* que se poderia ainda estar vivo no interior do “circuito elétrico”. Essa atuação múltipla:

É uma colagem simultaneísta miniaturizada de todas as batalhas de uma grande guerra. Nas guerrilhas, as tropas, se de tropas se pode falar, não tomam posição para o combate; elas estão sempre em posição, onde quer que estejam. E faíscam nas surpresas dos ataques simultâneos, num cálculo de probabilidades permanente que eluda a expectativa do inimigo. Estruturalmente, a guerrilha já é projeto e prospecto, já é *design* que tem por desígnio uma nova sociedade.⁵³⁷

Não estava em jogo na guerrilha o progresso da consciência e da razão no tempo, almejando a realização de uma determinada ideia de sociedade. A guerrilha era, ela mesma, o *design* e a atualização da “nova sociedade”. Inventando-a performativamente. O combate incessante contra os modelos dominantes era, simultaneamente, invenção de “matrizes” e “protótipos”⁵³⁸. Combater esses modelos atuais (redundantes) de linguagem implicava, portanto, em partir deles para, fazer surgir o “novo”.

Quatro anos depois de publicar a obra que o projetou, em 1979, Leminski já planejava a escrita de um livro menos hermético e “ilegível” que o *Catatau*, capaz de passear pelo “perigoso e liso terreno do lugar comum, [...] da informação de domínio público”⁵³⁹ e ampliar as possibilidades de diálogo. Leminski queria produzir “um híbrido, um mutante”⁵⁴⁰, composto tanto de “realidade” (comunicação) quanto de autorreferência e opacidade (ilegibilidade). O poeta curitibano buscava ficar, então, no limite entre comunicabilidade e incomunicabilidade. Ele justificava esse abandono da erudição, alegando que, para ele, diferentemente de um pensador erudito e verborrágico como Haroldo de Campos, “a falésia é a comunicação”⁵⁴¹ e era nela que se encontrariam os maiores desafios para o *designer* de linguagem disposto a interferir nos circuitos de informação.

E com esse objetivo em mente, não se poderia recusar, pura e simplesmente, todo o aparato colonizador que o capitalismo contemporâneo colocava para funcionar. O diagnóstico da irreversibilidade do tempo industrial não deveria, entretanto, apontar para

⁵³⁷ PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 158.

⁵³⁸ LEMINSKI, Paulo. Central elétrica: projeto para um texto em progresso. In *Polo Cultural*. Curitiba, 1978, p. 341

⁵³⁹ *idem*.

⁵⁴⁰ *idem*.

⁵⁴¹ *idem*.

uma visão pessimista, sufocante e até pré-apocalíptica, da atualidade. Era esta visão que Rettamozo problematizava quando afirmava que:

A partir de seus próprios resultados de sucesso gerou uma crítica organizada (maior incidência nas tirinhas) dentro dos padrões dos meios e seus efeitos. Coisa que a televisão ainda não conseguiu com tanto sucesso. 4º Pela saturação e monopólio do mercado gerou os inconformados, entre os quais a imprensa nanica, hoje crescida à força.⁵⁴²

Os movimentos subjetivos desse capitalismo rizomático começavam, segundo Rettamozo, a receber críticas e contestações a partir de seus próprios meios. O artista reafirmava aquela perspectiva de McLuhan segundo a qual esse mundo contemporâneo, que capilarizava, sofisticava e ampliava as formas de controle, também forneceria condições para a fuga e o desvio. Como se, ao produzir sujeitos cada vez mais flexíveis e menos identitários, corresse sempre o risco de ir longe demais e propiciar o aparecimento de “potências selvagens”, vacinadas, mais resistentes a qualquer tipo de captura e transformação em mercadoria, sempre preparadas a se desterritorializar a cada nova investida do Capital.

O músico Jorge Mauter descrevia as consequências desse processo evocando o conceito de “paganismo pop”. Segundo ele, essa cultura em que a ideia de Deus (referência, Eu, essência, Verdade) havia sido questionada e sua contingência trazida para o limiar da consciência, teria então liberado o acesso a uma experiência trágica da vida para uma infinidade de sujeitos, que até então estariam privados dela, presos ao cotidiano monótono da rotina disciplinar. Segundo Mautner, essa experiência “heideggereana” ou “nietzscheana” da vivência dos abismos, que antes era dada a alguns poucos “heróis”, a alguns “grandes homens”, agora fazia parte da vida das multidões.

Paganismo pop é um dos nomes também provisórios que eu dei a essa cultura que está se formando e que penetra por todos os lugares e que tem as mais diversas formas de aparição. Foi [...] com a chegada da indústria [...] que esse tipo de cultura começou. [...] Antes [...] eram algumas pessoas que tinham essa vivência trágica e que dentro delas arrastavam assim um abismo até o limite. Hoje em dia, isso aqui passou a ser vivência de multidões, essa é a grande diferença. Ontem era uma minoria mesmo, hoje [...] já tem blocos consideráveis de gente vivendo essa tormenta, esse esfacelamento. [...] Então, se você conseguir cada vez mais ser assim – oscilatório, descontínuo, você então mais penetra nessa nova visão, nesse

⁵⁴² RETTAMOZO, Luiz Carlos. Florilégio segundo. Anexo. *Diário do Paraná*. Curitiba, 27 nov. 1976, p. 1.

novo sentir. [...] Quanto mais você ficar nessa dança, mais você aumentará a angústia, porque a angústia vai ser o motor desse movimento.⁵⁴³

Essa vivência nos limites da realidade e do sonho, que já não era mais privilégio de alguns poucos visionários, mas parte fundamental da experiência cotidiana das massas na Era da propaganda, teria alterado completamente, portanto, as formas de viver, de produzir, de resistir e de transgredir.

Em 1977, quando comentava a exposição do cartunista Douglas Mayer, em sua seção no *Anexo*, Rettamozo extrapolava a crítica para fazer uma reflexão histórica sobre o papel dos cartuns naquele momento. Ele chegava a uma conclusão análoga a de Leminski: a de que era na fronteira entre realidade e sonho, comunicabilidade e ilegibilidade, que atuaria o artista guerrilheiro. Este último criaria a partir da realidade, produzindo uma imagem distorcida dela, para questionar seus limites e contradições. Entendendo que “sem o incomunicável não há comunicação”⁵⁴⁴, defendia que era preciso mergulhar na realidade, no já conhecido, para de extrair dali a informação nova. Pois, “a manipulação do imprevisível faz do desenho de humor informação, [...] composição do que se conhece com o que não se conhece”⁵⁴⁵.

“Olhar o mar como anfíbio”, para Rettamozo, significava estar inserido nos pequenos acontecimentos presentes no cotidiano das metrópoles da segunda metade do século XX, como a imprensa e a publicidade e, ao mesmo tempo, tensionar seus limites. Representar a realidade e interferir nela, inventá-la. Passear pelo lugar-comum sem, contudo, se apegar ou se fixar nele. “Fechar-abrir-fechar”, circulando entre o comunicável e o ilegível. Essas pareciam ser as diretrizes da produção estético-política de Leminski e Rettamozo:

Alucinações e visões precisas. Contornos puros, crueza no sonho. O cartum é um ressurgimento do homem comum esmagado até pela cultura, palavra que não entende. [...] Olhar o mar como anfíbio, para poder ver dentro e fora.⁵⁴⁶

⁵⁴³ MAUTNER, Jorge. *Encontros*. Azougue Editorial, Rio de Janeiro: 2007, p. 38-41. Entrevista de 1972.

⁵⁴⁴ RETTAMOZO, Luiz Carlos. O jogo do bicho ou a declaração de seus direitos. Dois. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 27 jul. 1977, p. 4.

⁵⁴⁵ *idem*.

⁵⁴⁶ *idem*.

Tal como um anfíbio seria preciso mergulhar em seu próprio tempo, no comum. No entanto, seria não menos importante buscar “saídas”, respirar fora da água, não para lá permanecer, mas para conhecer, ainda que precária e localmente, seus limites. Esse mergulho pressupunha um engajamento, não mais aquele do nacional-popular das décadas anteriores, mas um outro, da urgência da vida que invadia poesia e a forçava a servi-la:

Às vezes penso que as melhores inteligências como as nossas são
 Você riso caetanogilaliceduda Pedrinho sebastião
 Etc etc etc
 Etc etc
 Etc
 Não deveriam se ocupar de arte/literatura/SIGNO
 Deviam partir para a militância
 Aplicar-se numa militância
 A REVOLUÇÃO É SEMPRE NO PLANO PRAGMÁTICO DA MENSAGEM
 O que interessa, o que a gente quer, no fundo, é MUDAR A VIDA
 Alterar as relações de propriedade a distribuição das riquezas
 Os equilíbrios de poder entre classe e classe nação e nação
 Esse é o grande Poema nossos poemas são índices dele
 Meramente
 Nossa poesia tem que estar a serviço de uma Utopia
 Ou como v. disse de uma ESPERANÇA
 É isso que quero dizer quando falo
 Que o poeta para ser poeta tem que ser mais que poeta
 É preciso deixar que a História chegue em você
 Dê choque em você
 Te chame te eleja te corteje
 Te envolva e te engaje⁵⁴⁷

Mas teria Leminski, nessa carta enviada a Bonvicino, simplesmente aderido à esperança, à revolução, à militância e à utopia que antes criticava? Teria se tornado partidário de uma poesia submissa à política, utilitária? Não era disso que se tratava. Se Leminski aludia a esses termos contra os quais costumava se colocar⁵⁴⁸, era para reinventá-los e dar-lhes sentidos outros. É que já não lhe parecia suficiente se manter preso à lógica segundo a qual havia composto uma obra como o *Catatau*, que lhe permitia acreditar em uma intervenção crítica na realidade realizada tão somente a partir do mundo da poesia. Se, por um lado, ele falava em revolução, insistia que ela se dava sempre no “plano pragmático

⁵⁴⁷ LEMINSKI, Paulo. *Uma carta, uma brasa, através*: cartas a Regis Bonvicino. São Paulo: Iluminuras, 1992, p. 110-112.

⁵⁴⁸ *Idem*. p. 110-112. Leminski comenta, nesta carta, que estava se afastando cada vez mais daquelas posturas vanguardistas que pressupunham uma autonomia da arte em relação a outras instâncias da realidade, da “vida”.

da linguagem”, reafirmando seu propósito de não perpetuar na forma o poder que denunciava no conteúdo, sua utopia não era aquela a ser alcançada em um futuro idealizado através do progresso da consciência, mas a “esperança” de transformação da atualidade que não equivalia a uma espera, mas a uma afecção que, insuportável, forçaria a agir no presente para transformar integralmente a própria vida⁵⁴⁹.

Se o poeta afirmava que o seu grande Poema era a transformação da vida e os seus poemas eram índices desta, é preciso lembrar que, para Peirce (que Leminski considerava “o maior pensador sobre a linguagem que jamais houve”⁵⁵⁰), o índice era uma espécie de sinal de algo que já aconteceu ou que estava acontecendo. Os poemas eram, portanto, parte de um movimento, de um deslocamento que acontecia em múltiplas frentes, de uma performatividade, e não projeto ou prognóstico de algo um acontecimento pelo qual se deveria esperar.

Quando Leminski dizia estar “tomando o máximo de cuidado [...] para que tudo saia sem o menor resquício de stalinismo sectarismo esquerdofrênico *and so on*”⁵⁵¹, era esse “cuidado” que caracterizava a distinção entre Leminski e alguns artistas que o criticavam pela importância que o poeta atribuía ao suporte, pela valorização do rigor em detrimento da emoção descontrolada, e por sua alienação política⁵⁵². Era inclusive possível dizer que se tratava justamente de um cuidado que visava eliminar, em sua própria poética, qualquer resquício de autoritarismo, qualquer coisa que pudesse soar como palavra de ordem. Grosso modo, tratava-se, para Leminski, não de abdicar da militância ou engajamento, mas praticá-los de outro modo, como “engajamento experimentalista”⁵⁵³.

Por fim, nas últimas estrofes dessa citação (que não coincidem com o fim da carta-poema), Leminski fazia alusão a uma “passividade”, a um “deixar”, que aparecia como uma ideia forte e recorrente em outros textos da época e dos anos seguintes: “Deixar que a História chegue em você/ dê choque em você/ te chame te eleja te engaje”⁵⁵⁴. O poeta abandonava, cada vez mais os resquícios da crença em um papel proeminente da arte, de

⁵⁴⁹ Essa experiência do tempo da esperança tinha menos relação com a espera política por uma revolução, do que com aquilo que Giorgio Agamben descrevia como o tempo da espera dos primeiros cristãos.

⁵⁵⁰ LEMINSKI, Paulo. Criando gêneros. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 17 jul. 1977, p. 2.

⁵⁵¹ LEMINSKI, Paulo. *Uma carta, uma brasa, através: cartas a Regis Bonvicino*. São Paulo: Iluminuras, 1992, p. 110-112.

⁵⁵² Exemplo disso são os debates travados com Ruy Werneck, a respeito da “responsabilidade social” do artista, que motivam o poeta curitibano a tentar organizar um debate sobre esse tema na cidade.

⁵⁵³ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 37-52.

⁵⁵⁴ LEMINSKI, Paulo. *Uma carta, uma brasa, através: cartas a Regis Bonvicino*. São Paulo: Iluminuras, 1992, p. 110-112.

uma “vantagem” do artista em relação ao seu tempo. Vai aparecendo, por sua vez, a ideia de que, em vez de iluminar seus contemporâneos, o artista teria a tarefa de se deixar tocar e afetar pelos acontecimentos produzidos por eles. Ele não deveria tentar estetizar a realidade, mas buscar os efeitos produtivos e inventivos das múltiplas relações entre realidade e estética. Era só mergulhando no seu cotidiano, mesmo naquilo que ele teria de mais rotinizado, que seria possível se deixar tocar pela História, evitando olhar para ela como um jogo de cartas marcadas e percebendo as breves, minúsculas e estreitas portas que se abriam para o “novo”. Parafraseando Rettamozo, seria possível afirmar que “a estética agora é ética”, isto é, a estética era já imediatamente ética e política, não havendo mais distinção entre ambas⁵⁵⁵. O que implicava em pensar a obra de arte não como um objeto especial e aurático, mas como objeto crítico, capaz de se perguntar pelas condições e possibilidades de invenção de uma determinada situação histórica e, ao mesmo tempo, tensioná-las, levá-las até o limite, mostrando que se “a mordação é grande, a mordacidade é maior”⁵⁵⁶.

⁵⁵⁵ RETTAMOZO, Luiz Carlos. *Pólo Cultural*. Curitiba, 1978.

⁵⁵⁶ Mordacidade aqui entendida enquanto sinônimo de sarcasmo e corrosividade. RETTAMOZO, Luiz Carlos. *Pra mim chega: Humor gráfico*. Curitiba: Beija-Flor, 1979, p. 5.

4. OS MULTIPLOS TEMPOS DA FICÇÃO: ASCESTISMO E IMPREVISIBILIDADE

O objetivo deste capítulo é descrever as condutas de tempo e os modos de temporalização que Leminski e Rettamozo forjaram em torno a sua produção artística, bem como os seus diálogos e conflitos com outras condutas e imagens do tempo.

A primeira parte do capítulo tenta analisar as transformações que ocorriam nas artes no período estudado, o abandono do vanguardismo político, a emergência de uma outra ideia de “novo” e de uma outra forma de se relacionar com a política. Busca-se compreender também como Leminski e Rettamozo responderam a essas transformações, não apenas constituindo novas táticas de atuação, mas tentando aumentar a definição de suas problematizações, não investindo em projetos para “mudar o mundo”, evitando intervir brutalmente na realidade, mas procurando pensar a possibilidade da invenção de novos mundos.

Nas duas partes subsequentes (cada uma dedicada a um dos artistas abordados nesta tese), a intenção é pensar, agora de forma mais detalhada, as condutas de tempo de Leminski e Rettamozo, as linhas de fuga que traçam para escapar as capturas do atual, com seus ritmos aberrantes e as formas de subjetivação que lhe são correlatas.

4.1 UMA GERAÇÃO (IM)POSSÍVEL: UM NOVO CONCEITO DE “NOVO”

A partir de meados da década de 1970 houve no Brasil uma proliferação discursiva a respeito da crise das vanguardas que, também poderia ser descrita como ausência de capacidade inventiva, fim da era dos projetos ou mesmo emergência de um medo em relação ao futuro. Críticos como Frederico Moraes, Aracy Amaral, Francisco Bittencourt e Ronaldo de Brito, além de *marchands* e artistas, reafirmaram essas ideias, que parte significativa da historiografia da arte posterior viria a confirmar.

Frederico Moraes, por exemplo, escreveu um texto em 1975, no qual traçava um panorama da arte brasileira desde os anos 1950, ressaltando os seus diversos momentos criativos, para concluir que os últimos dez anos vinham assistindo a uma diminuição

progressiva das iniciativas inventivas e provocadoras, isto é, capazes de aproveitar o que de melhor o seu momento histórico propiciava e formular uma crítica contundente aos valores dominantes, abrindo perspectivas de futuro. Segundo Moraes, somava-se ao exílio de alguns dos grandes artistas e críticos, o fato de que os que permaneciam estavam cada vez mais separados desse potencial de ruptura e inventividade, se deixando levar por um sentimento nostálgico e por um medo do futuro, que resultava em uma produção que heroizava até mesmo os ícones do passado mais recente, apenas para consumi-los com a mesma velocidade que seus contemporâneos consumiam as mercadorias espetaculares da modernidade brasileira⁵⁵⁷.

Dez anos depois, Otilia Arantes concluía que o ano de 1975 tinha marcado a volta de muitos jovens ex-vanguardistas aos suportes e valores tradicionais, recuperando a pintura de cavalete, a escultura tecnicamente elaborada, retomando os princípios construtivistas, abandonando o desejo de destruição típico do espírito de vanguarda⁵⁵⁸. Ricardo Fabbrini também reiterou essa crítica ao afirmar que a arte produzida naquele momento abandonou sua vontade de interferência no “real”, na política, em parte devido a uma desilusão com sua incapacidade de combater a realidade política do momento – a ditadura militar e seu aparato repressivo –, mas também por conta de suas contradições internas, isto é, sua incapacidade de oferecer respostas satisfatórias aos problemas que ela mesma se colocava⁵⁵⁹.

Como já foi dito nesta tese e como tinham consciência os próprios agentes da época, essa crise tinha como seus principais motivos os prolongados anos de fechamento e intensa repressão – especialmente nos chamados “anos de chumbo” –, que teriam dificultado as possibilidades de imaginar futuros, mas também o constante crescimento do mercado e de sua capacidade de captura. Não apenas a captura direta das produções artísticas pelo mercado de arte, ainda incipiente naquele momento, mas também a adesão dessas produções a lógicas próprias ao mercado, entendido de modo genérico. Ronaldo de Brito, crítico de arte, escreveu, também em 1975, um artigo no qual atribuía à “ideologia de mercado” a ideia de arte como espaço mítico e do artista como supremo criador que, a

⁵⁵⁷ MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas: a crise da hora atual*. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1975.

⁵⁵⁸ ARANTES, Otilia. De “Opinião 65” à 18ª Bienal. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 15, pp. 69-84. jul. 1986.

⁵⁵⁹ FABBRINI, Ricardo. O fim das vanguardas. in: *Cadernos de Pós-graduação da UNICAMP*, v. 8. 2006. Disponível na Internet em: http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguardia/artigos_pdf/ricardo_fabbrini.pdf. Acesso realizado em 10/08/2015.

despeito das suas intenções, apenas contribuíam para tornar o produto artístico mais hermético, fechado sobre si mesmo⁵⁶⁰.

Junto com a derrocada das vanguardas, teria ocorrido também a queda de seu motor principal, a “busca do novo”. A própria dicotomia entre o “novo” e o “velho” parecia ter sido varrida do vocabulário artístico. Na imaginação vanguardista, afirma Fabbrini, a fabricação do primeiro só se dava com a destruição do segundo⁵⁶¹. O que garantiria a pertinência e a “função” do artista na sociedade, seria justamente a capacidade da arte, antes de seus contemporâneos, de fazer surgir esse “novo”.

No entanto, não houve uma mera substituição do “novo” por algum tipo de conformismo ou neoconservadorismo. Ainda que uma parte dos ex-vanguardistas tenham se integrado e se acomodado no interior do circuito de arte, houve também toda uma geração que, nesse momento de crise das vanguardas, buscou reformular sua imaginação para responder aos tempos de incerteza, como no caso dos participantes da revista *Malasartes*:

Não se trata, porém, de decretar, sem mais, “a morte do novo”, mas de redefinir o sentido do “novo”. O crítico Ronaldo Brito utilizou-se, por exemplo, da expressão “o outro novo” para caracterizar a especificidade das efetuações artísticas contemporâneas; “outro” em relação ao velho novo vanguardista, significa que se “tudo está dito”, se “tudo está visto” - no sentido do imaginário das vanguardas artísticas - como dizia Augusto de Campos em poema de 1974, “nada, porém, é perdido”, e “eis aí o imprevisto”. O “outro novo” consistiria, assim, na singularidade com que os artistas pós-vanguardistas se relacionam com a tradição das vanguardas.⁵⁶²

Não era tanto, pois, a ideia mesma de “novo” que morria, mas uma certa ideia de “novo”. Nas palavras de Carlos Zilio, outro integrante da revista, com o “fim do vanguardismo, tanto na política quanto na arte”, perdia-se, na primeira, “a crença de que a verdade intrínseca contida nas ideias seria capaz de contagiar multidões”, e na segunda, “o projeto de fazer tabula rasa da história e [construir] o novo a partir do nada”⁵⁶³. O “outro novo”, nesse sentido, se propunha a fazer uma revisão da megalomania e dos mitos ligados à figura do artista, se dedicando a tarefas mais “humildes”, mais ligadas à atuação no

⁵⁶⁰ BRITO, Ronaldo de. Análise do circuito. In: *Experiência crítica: textos selecionados*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

⁵⁶¹ FABBRINI, Ricardo. Fim das vanguardas: estetização da vida e generalização do estético. *Política*. Revista de Ética e Filosofia Política. v.1, n.1. São Paulo, 2013.

⁵⁶² *idem*.

⁵⁶³ ZILIO, Carlos. *apud*. FREITAS, Artur. *Arte e contestação: o Salão Paranaense nos anos de chumbo*. Curitiba: Medusa, 2013, p. 252.

interior dos próprios circuitos. Como afirmou Ronaldo de Brito:

Forçar os limites de permissividade do circuito é uma das principais tarefas da produção contemporânea. Não há dúvida porém que esse tipo de ação exige outras coisas que o artista, digamos, deixe de ser artista: livre-se do mito de “ser criador” - posição que lhe assegura uma situação confortável, mas inútil – e pense em si mesmo como alguém que está amplamente comprometido com os sistemas e processos de significação em curso na sociedade.⁵⁶⁴

A nova tarefa do artista, segundo Brito, seria a de interferir, não mais na vida das multidões ou na política, mas na dimensão da vida comum na qual a arte atuava, a saber, os “processos de significação”. Para tanto, segundo o artista, era preciso romper com o elitismo que caracterizava a postura vanguardista que, apesar de se pensar subversiva e revolucionária, se restringiria a “traficar” signos no interior de um grupo restrito de especialistas. A nova postura implicaria em abandonar o *glamour* das figurações do artista e aderir a uma postura mais tática, que reconhecia os limites das possibilidades de atuação do artista na sociedade.

Mas havia também uma geração contemporânea (à qual Leminski e Rettamozo reivindicavam pertencimento) que, desde a experiência da Tropicália, já vinha pensando as possibilidades de inovação fora do âmbito do vanguardismo artístico ativista, buscando pensar um outro conceito de vanguarda. Esta geração nunca deixou de fazer uma crítica da atualidade, nem de se preocupar com a transformação, mas esta última aparecia ali mais como “devir” do que como projeto de mudança. Não estava em jogo a saída de um determinado ponto em direção a outro (da dependência a autonomia, da separação entre arte e vida a sua união), mas o investimento no acaso, na imprevisibilidade, o desejo de desrealização não apenas do atual estado de coisas, mas também do próprio “eu”:

Ela (filosofia de vida) é justamente esse zig-zag, esse gingar, esse swing, pra cá, pra lá, que é a essência do ritmo e da dança, né? É descontínua, é onde entra toda a síncope que é justamente o elemento do acaso, do breque, da incerteza, que é o escorregão. Então, se você conseguir cada vez mais ser assim – oscilatório, ondulatório, descontínuo, você então mais penetra nessa nova visão, nesse novo sentir, que é esse nome provisório aí de paganismo pop. Quanto mais você ficar nessa dança, mais você aumentará

⁵⁶⁴ BRITO, Ronaldo de. Análise do circuito. in: *Experiência crítica: textos selecionados*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

a angústia, porque a angústia vai ser o motor desse movimento, mas a angústia não tem a conotação pessimista de ser uma coisa ruim, não, ela está acima do ruim, do bom, como acima do Bem e do Mal. Ela é uma força, uma energia.⁵⁶⁵

Falando em 1972, fazendo um elogio da descontinuidade e da ondulação que já estava presente, anos antes, em uma figura como Hélio Oiticica ou nas canções de Caetano Veloso, por exemplo, Jorge Mautner, que Leminski considerava um dos representantes da “post-literatura” e um companheiro de geração, apostava em uma “força” capaz de provocar um estado constante de angústia e uma incessante vontade de transformação, sem que se chegasse a um ponto final desta. Tratava-se, antes, de uma tentativa de constituir consistências provisórias e imprevistas, potentes para contestar a atualidade, tanto através de sua presença nesta quanto da crítica que seriam capazes de produzir a partir da experimentação.

Waly Salomão, em um poema publicado em 1983, mas ao qual recorreu para responder uma pergunta a respeito da poética dos anos 1970, problematizou ali a questão do tempo e da paixão:

OLHO DE LINCE
 quem fala que sou esquisito hermético
 é porque não dou sopa estou sempre elétrico
 nada que se aproxima nada me é estranho
 fulano sicrano beltrano
 seja pedra seja planta seja bicho seja humano
 quando quero saber o que ocorre à minha volta
 ligo a tomada abro a janela escancaro a porta
 experimento invento tudo nunca jamais me iludo
 quero crer no que vem por aí beco escuro
 me iludo passado presente futuro
 urro arre i urro
 viro balanço reviro na palma da mão o dado
 futuro presente passado
 tudo sentir total é chave de ouro do meu jogo
 é fósforo que acende o fogo de minha mais alta razão
 e na sequência de diferentes naipes
 quem fala de mim tem paixão⁵⁶⁶

Passado, presente e futuro, próximo e distante, estavam no raio de ação dessa força

⁵⁶⁵ MAUTNER, Jorge. *Encontros*. São Paulo: Beco do Azougue, 2007.

⁵⁶⁶ SALOMÃO, Waly. Waly Salomão. in: NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Senac Rio, 2005, p 137.

elétrica experimental. A mixagem, a mistura, a capacidade de se iludir e de jamais se iludir ao mesmo tempo, de ir do passado mais distante ao futuro imprevisível, eram características que distinguiram esse grupo de artistas/pensadores dos ativistas que se comentou acima. Não havia necessidade de negar o passado para atualizar o futuro. Tudo aparecia ao mesmo tempo no instante do poema, o próprio tempo tornando-se a oportunidade de uma coexistência, isto é, fazendo da ida ao passado uma forma de desatualização do presente, como afirmou Salomão em uma entrevista para o jornal *Folha de São Paulo*, também em 1983, em que falava ao lado de Leminski sobre a poesia do futuro⁵⁶⁷. Na mesma entrevista em que citava o poema acima, respondendo sobre o rótulo de “desbundado”, que foi atribuído a essa geração, Salomão afirmava também a necessidade de não se contentar com o atual (o já constituído e, na racionalidade vanguardista, velho) sem, no entanto, desejar superá-lo em nome de um porvir idealizado:

Desbunde e desbundado são o que pode refletir o olho reificador do sistema. In SAINT GENET, COMEDIEN ET MARTIR eu encontro esta frase que recorto com minha tesoura-síntese: “As pessoas de bem dão nome às coisas que conservam tais nomes”. [...] a História pode talvez não ser um pesadelo mas a historiografia político-cultural-literária certamente sempre será.⁵⁶⁸

Essa “historiografia político-cultural-literária”, representante das forças do atual, buscava, de acordo com Salomão, capturar e domesticar a descontinuidade de uma geração de artistas nomeando-os “desbundados”, ao que o poeta respondia não conservando o nome, reivindicando o estatuto ambíguo do comediante-martir e evocando a tesoura-síntese como instrumento fundamental de uma estética da bricolagem e do paradoxo, que não hesitava em recorrer a diversos tempos e geografias para compor suas consistências provisórias. Esse “outro novo”, portanto, não dizia respeito nem ao desejo destrutivo das vanguardas ativistas, nem ao afã nomeador da crítica, que era acusada por diversos artistas dessa geração, de reduzi-los a categoria de “alienados”, “desarticulados”, o que implicaria que sua arte não fosse mais do que um modismo passageiro, a última novidade do mercado de bens culturais.

Em uma entrevista recente, tardia em relação ao recorte temporal desta pesquisa,

⁵⁶⁷ LEMINSKI, Paulo; SALOMÃO, Waly. Waly Salomão e Paulo Leminski falam sobre a poesia do futuro. In: *youtube.com*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YeZxKd0t6NA>. Acessado em: 20/10/2015.

⁵⁶⁸ SALOMÃO, Waly. Waly Salomão. in: NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Senac Rio, 2005, p 136.

Rettamozo esboçou uma distinção entre dois termos que, em geral, são tomados como sinônimos: novo e novidade. Nas suas palavras, no mudo contemporâneo, “busca-se muito a novidade e se esquece como produzir o novo”⁵⁶⁹. Tudo indica que novidade fosse entendida por ele como essa necessidade de renovar para comunicar, atrair, agradar um certo público que já estaria à espera de um determinado produto; e que o novo, por sua vez, dissesse respeito a uma certa capacidade de incomodar, de provocar no público contemporâneo “a mesma estranheza que causou o dadaísmo, o fauvismo, por exemplo”⁵⁷⁰, não aderindo às demandas mercadológicas por novidade e tirando o espectador do conforto da compreensão e da comunicação redundante. Redundância, aliás, que era um conceito da Teoria da informação, introduzida no Brasil pelos intelectuais do Concretismo, especialmente Décio Pignatari, figura muito próxima de Leminski, inspirador tanto do poeta quanto de Rettamozo. Segundo Pignatari, a redundância poderia ser entendida como uma repetição “causada por um excesso de regras que confere à comunicação um certo coeficiente de segurança, ou seja, comunica a mesma informação mais do que uma única vez”⁵⁷¹. É ela que, ao reiterar os sinais já conhecidos, permite a previsibilidade da comunicação, minimiza os efeitos dos ruídos⁵⁷². À redundância, segundo Pignatari, se oporia a informação nova, baseada no ruído, na ilegibilidade e na provocação, muito próximo ao que Rettamozo chama de “novo”.

Partindo também desse conceito de informação nova, Leminski afirmava que a ideia de “belo”, seja a do senso comum, seja a do gosto erudito, dizia respeito a um apego excessivo ao que era durável, permanente, íntegro, contínuo, a um certo desejo de eternidade. Para ele, no mundo urbano-industrial, o belo perdia paulatinamente espaço para a novidade e para o novo:

O belo versus o novo (e o útil?)

§ arte moderna

durante milênios (desde sempre) a atividade chamada arte girou em torno de um conceito vagamente formulado como BELEZA. Que era essa tal de BELEZA, nunca ninguém soube bem dizer. QUOD VISUM PLACET.

⁵⁶⁹RETTAMOZO, Luiz Carlos. Entrevista Rettamozo. In: Multiply: Rettamorfose. Disponível em: http://rettamozo.multiply.com/music/item/11/Entrevista_do_Retta In: Multiply. 2008. Acessado em 25 abr. 2013.

⁵⁷⁰RETTAMOZO, Luiz Carlos; PADRELLA, Nelson. A engenharia das emoções vagabundas. *Panorama*. Curitiba, 2, jul. 1980, p. 45.

⁵⁷¹PIGNATARI, Décio. *Informação, linguagem, comunicação*. Cultrix: São Paulo, 1980, p. 49.

⁵⁷²*idem*.

integridade
simetria
radiância

Construiu-se uma disciplina para estudá-la: a Estética. Isso que se chama de ARTE MODERNA (sec. XX) deslocou o polo da BELEZA para o polo da NOVIDADE. Isso parece ser próprio de uma sociedade urbano-industrial. Arte moderna: expressionismo, impressionismo, futurismo, cubismo, Dada, surrealismo, modernismo, etc. O grande público recebeu toda a arte moderna como FEIA. A anedota de Mário de Andrade e Manuel Bandeira: Mário rapaz, leva um poema pré-modernista para Bandeira, poeta já consagrado, poema onde Mário rimava "voou" com "passa o vento com o seu oou": Anos após, Bandeira comentaria: "achei o poema ruim. Mas de um ruim esquisito". Parece que esse é o sabor da arte moderna para o paladar médio: "um ruim esquisito". E o sabor do novo. Gauguin e a arte polinésia; Picasso e as máscaras africanas. O belo parece ser próprio de sociedades artesanais, rurais, agrárias. O belo só é reconhecível no interior de certos limites. Só é reconhecível no interior de um quadro pré-estabelecido de valores. O artista moderno é assim um produtor de INFORMAÇÃO NOVA. § o conceito de INFORMAÇÃO (nova) Sob certos aspectos, o belo e o novo excluem-se. O que é belo, não é novo. O que é novo não pode ser belo. Para o artista moderno, arte é produção de novidade. De INFORMAÇÃO nova. Que é informação? É algo que possa ser medido? Ou Pensado? Informação é DESVIO DA NORMA. EXPECTATIVA FRUSTRADA. A informação (o novo) é MENOS PROVÁVEL, estatisticamente. Só assim é novo. SURPRESA.⁵⁷³

A utilização da palavra “surpresa”, com a qual Leminski encerrava performativamente o texto, remetia ao significado desse conceito concretista de *informação*. Naquele momento (1977), esse conceito já tinha uma história no meio artístico brasileiro e era de uso corrente por boa parte dos artistas de esquerda da geração de Leminski, especialmente Waly Salomão, Torquato Neto e Hélio Oiticica. Ele [o conceito] remontava aos primeiros momentos do Concretismo – tanto o grupo ligado aos irmãos Campos⁵⁷⁴, quanto o pioneiro Grupo Ruptura⁵⁷⁵ – e havia sido recuperado, ressignificado e difundido pelos neoconcretos a partir de 1968. A informação, portanto, dizia respeito a qualquer uso da linguagem que escapasse à *diluição*, isto é, ao seu sentido utilitário, comunicativo e cotidiano. Em outras

⁵⁷³ LEMINSKI, Paulo. O novo versus o belo. *Diário do Paraná*. 21 Anexo. Curitiba, jul 1977, p. 2.

⁵⁷⁴ LIMA, Manoel Ricardo. *Entre o percurso e a vanguarda*: alguma poesia de P. Leminski. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult, 2002, p. 18-22.

⁵⁷⁵ Grupo de artistas reunido na cidade de São Paulo, em 1952, reunindo os pioneiros do Concretismo no Brasil. Liderado por Waldemar Cordeiro, seu porta-voz e principal teórico, o grupo era, a princípio, formado também por Geraldo de Barros, Luís Sacilotto, Lothar Charroux, Kazmer Fejer, Anatol Wladslaw e Leopoldo Haar, recebendo a adesão posterior de Hermelino Fiaminghi, Judith Lauand e Maurício Nogueira Lima. No manifesto do grupo, a ênfase recai na necessidade de produzir o novo (uma arte como saber rigoroso, inovador, disposta a questionar constantemente seus próprios valores) e superar o velho (a arte naturalista e representacional). MANIFESTO Ruptura (1952). Apud: AMARAL, Aracy (org.). *Arte Construtiva no Brasil*. Coleção Adolpho Leirner. São Paulo: Companhia Melhoramentos, DBA Artes Gráficas, 1998, p. 266.

palavras, o teor de informação de uma determinada mensagem poderia ser medido pela surpresa que ela era capaz de suscitar. Enquanto os “engenheiros” do Concretismo tomavam a informação como uma construção demiúrgica do futuro, a geração de 1970 (bem como a própria autocrítica dos concretos) a pensavam como acontecimento surpresa, capaz de suscitar uma nova perspectiva. Para os artistas da contracultura, portanto, o novo era pensado menos como produto de um trabalho que “informa” uma matéria do que como esforço de tradução de um afeto, de uma paixão que deforma a linguagem.

Tanto Leminski quanto Rettamozo diagnosticaram no seu momento histórico, a segunda metade do século XX, a emergência de uma forma renovada do capitalismo em que, nas palavras de Leminski, “o que não é novo [...] sequer existe”, mas no qual “em compensação o novo, hoje, é óbvio”⁵⁷⁶. Esse novo óbvio do qual o poeta curitibano falava era algo análogo àquilo que Rettamozo chamava de novidade. E essa novidade era entendida por ambos como elemento fundamental para compreender o *ethos* desse novo capitalismo não eurocêntrico:

Na segunda metade do século XX, o capitalismo avançou em direção a formas superiores, mais complexas, da sua dinâmica interna. Não desabou simplesmente, como previam os utopistas de esquerda. A Europa podia estar liquidada como centro do mundo. Mas, com a Segunda Guerra, entrevam em cena os Estados Unidos, com seu fantástico potencial econômico, tecnológico e industrial, injetando segunda vida ao capitalismo europeu que agonizava nas feridas da Primeira Guerra Mundial.⁵⁷⁷

Para Leminski, com o fim da Segunda Guerra Mundial e a fragilização das economias europeias, os Estados Unidos haviam assumido o papel de protagonistas do capitalismo mundial. Não se trataria apenas de uma mudança de liderança, mas também de uma nova forma de capitalismo, mais complexo e com outra dinâmica interna. Teria se iniciado, como já foi mencionado, uma americanização do capitalismo, com o *american way of life*⁵⁷⁸, com seu “nível de vida hollywoodiana (carros na garagem, um aposento para cada filho, geladeira cheia)”⁵⁷⁹ se tornando o novo horizonte de expectativa de um número cada vez maior de pessoas ao redor do mundo. Um mundo em que o “desenvolvimento tecnológico

⁵⁷⁶ LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. 2ª edição ampliada. São Paulo: Unicamp, 2012, p. 75.

⁵⁷⁷ LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. 2ª edição ampliada. São Paulo: Unicamp, 2012, p. 52.

⁵⁷⁸ *idem*. p. 56.

⁵⁷⁹ LEMINSKI, Paulo. *Ascese e escassez*. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 30 jun. 1977, p. 5.

(quantitativo, progressivo, inexorável, tomado como um Absoluto Onipotente)”⁵⁸⁰ e a inovação constante pareciam, cada vez mais, ter se tornado um imperativo categórico.

Pensando em um debate amplo, é possível dizer que o ponto de vista de Leminski se afastava da leitura de Herbert Marcuse, segundo a qual o capitalismo seria um sistema repressivo e alienante, que teria como produto o “homem unidimensional”⁵⁸¹, soterrado pela burocracia e pela economia, incapaz de acessar sua essência criativa. Tese que convergia com o pensamento *hippie* e o inspirava. Este pensamento já havia chegado ao Brasil desde a segunda metade da década de 1960, através de uma série de personagens, entre elas uma figura central para o pensamento brasileiro do período, Luiz Carlos Maciel⁵⁸².

Para Leminski, se um dia o foi, o capitalismo já não era mais esse sistema meramente repressor e alienante, mas compunha-se de uma série de agenciamentos e máquinas produtoras de desejo, de ideais de liberdade, do anseio “não ser determinado de fora” e definir o próprio destino através da livre escolha de mercadorias. “O sistema industrial”, dizia Baudrillard alguns poucos anos antes, “depois de socializar as massas como força de trabalho, deveria ir mais longe para se realizar e as socializar (ou seja, controlá-las) como forças de consumo”⁵⁸³. Ao invés da imagem asséptica e monótona da linha de montagem, esse novo sistema trabalharia com a imagem de uma grande festa da abundância, do excesso e do desperdício. Nessa nova economia do poder, tratava-se não de produzir a ordem, mas de codificar, organizar e gerir a desordem; não mais vetar a criatividade em nome da produção de mercadorias, mas de vampirizar, capturar a criatividade, fazendo-a trabalhar na produção incessante do espetáculo:

Esse capitalismo será mais plástico, mais maleável, mais ágil, mais capaz de absorver suas próprias contradições e colocá-las a seu serviço. Será distributiva (como a social-democracia), “liberal”, rooseveltiano, flexível diante das pressões trabalhistas e sindicais, computadorizado enfim. No decorrer desse processo, porém, o capitalismo não irá trair sua verdadeira natureza. Ao contrário. Conseguirá essa sobrevivência utilizando exatamente sua arma fundamental: a transformação de tudo em mercadoria.⁵⁸⁴

⁵⁸⁰ *idem*.

⁵⁸¹ MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

⁵⁸² CÁMARA, Mario. *Corpos pagãos: usos e figurações na cultura brasileira (1960-1980)*. Belo Horizonte, UFMG, 2014.

⁵⁸³ BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Lisboa; Edições 70, 1972, p. 82.

⁵⁸⁴ LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. Curitiba: Polo Editorial do Paraná, 1997, p. 77.

Quando falava em “absorver as próprias contradições e colocá-las a seu serviço”, Leminski fazia referência à capacidade do “Estado” e do “mercado” de transformar a liberdade, a resistência e a criação “em seu contrário”, isto é, em dominação, ainda que esta se apresentasse de maneira sutil e sedutora. Para retomar o vocabulário de Rettamozo, é possível dizer, nessa perspectiva, que esse capitalismo transformava o “novo” (essa produtividade vital que Marx chamava de *allgemeines Wissen* ou *general intellect* – inteligência coletiva ou criatividade comum) em novidade (mercadoria, imagem, espetáculo)⁵⁸⁵.

Rettamozo fazia uma leitura parecida da criatividade comum e da capacidade de invenção no contexto do capitalismo contemporâneo. Em um texto já citado de 1977, o artista comparava a produção de novidades no mundo da arte ao lançamento de carros e eletrodomésticos, constatando que a velocidade da primeira superava a do segundo. Disso se poderia depreender, segundo ele, que a arte havia entrado em um processo de produção industrial, em que, mais do que inovações radicais e contestadoras, ela produziria modas e novidades para atender um mercado sedento por novos produtos para consumo.

Toda a sua análise histórica da arte contemporânea (ele volta até o final do século XIX), revelava que ela, apesar de seu caráter e ética libertárias, mantinha uma relação de cumplicidade com o mercado, o *marketing*, o “estudo do sistema de distribuição”, a “análise do consumidor”, etc.

A vanguarda de hoje, usando a fotografia, a história em quadrinho, o conceito, o neon, cartazes, poemas em tv, e pelaí os nomes Mecart, Pop art, bodyart, poesia espacial, catastrófica, Videoart, arte excluída, etc... democratiza a arte ao mesmo tempo que a anula como raridade.⁵⁸⁶

Se, como dizia Baudrillard, naqueles mesmos anos, “o que hoje se produz não se fabrica em função do respectivo valor de uso ou da possível duração [dos objetos], mas antes em função da sua morte”⁵⁸⁷, tornava-se necessária a constante produção de novidades, de objetos redundantes, ainda que estes aparentassem trazer informação nova.

⁵⁸⁵ PASQUNELLI, Matteo. Capitalismo maquínico e mais-valia de rede: notas sobre a economia política da máquina Turing. *Lugar Comum*, n. 39, pp. 13-36, 2015, p. 24.

⁵⁸⁶ RETTAMOZO, Luiz Carlos. Fechar-abrir-fechar ou “quando o guaraná for Coca-cola”. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 6. fev. 1977, p. 18.

⁵⁸⁷ BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Lisboa; Edições 70, 1972, p. 42.

Nesse contexto, a obra de arte já não era mais rara, única e tinha adentrado na era de sua reprodutibilidade técnica, como já havia afirmado Walter Benjamin. Para Rettamozo, a arte, nessas alturas, já não teria outra saída. Precisava não temer ou negar essa relação com o mercado, mas assumi-la e se posicionar no interior do circuito da mercadoria como uma espécie de parasita, revertendo a própria fórmula do mercado: se ele convertia criatividade comum em mercadoria, era preciso devolver a mercadoria a seu uso comum, dessacralizá-la, para falar como Giorgio Agamben. Segundo Rettamozo, era preciso saber “olhar o mar como anfíbio”, observar e agir a partir de dentro e de fora. Para toda uma geração de artistas brasileiros desde, pelo menos, 1968, com a Tropicália, circulava uma ideia segundo a qual não se deveria temer o popular, o mercadológico e o *kitsch*, mas investir criticamente neles, entrando e saindo de seus dispositivos.

Nessa análise do capitalismo e do poder no mundo ocidental após a Segunda Guerra Mundial, efetivada por Leminski e Rettamozo, tratava-se de cartografar um poder que não tinha na repressão, no confinamento e na fixação dos corpos as suas formas de ação privilegiadas. Um poder que investia em estratégias de produção de corpos ágeis, criativos, eficazes e na vampirização de inteligências e saberes; na constante produção de desejos e necessidades, de sutis e moduladas “interferências” em suas decisões mais cotidianas através do gigantesco arsenal de tecnologias da “sociedade do espetáculo”⁵⁸⁸. “Até mesmo o sexo, a linguagem, a comunicação, a vida onírica, mesmo a fé, nada disso preservava já qualquer exterioridade em relação aos mecanismos de controle”⁵⁸⁹. E não estava em jogo barrar a vida, mas intensificá-la e otimizá-la, de modo que as próprias pessoas desejassem e cuidassem das identidades (a cada dia mais abertas e flexíveis) que lhe são dadas. O próprio desejo estaria capturado pelo poder.

Para efetivar essa captura do desejo, esse poder não teria pudores de recorrer ao “velho”, ao passado, para produzir a novidade. “Não se joga fora o que, um dia, deu barato. Certas coisas parecem brigar, quando estão apenas se somando”⁵⁹⁰. O próprio passado tornava-se matéria através da qual a dominação se produzia. E apesar da emergência desse poder tão sutil quanto generalizante, não seria produtor, de acordo com a perspectiva adotada por Leminski e Rettamozo, buscar uma exterioridade, como se a liberdade estivesse

⁵⁸⁸ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

⁵⁸⁹ PELBART, Peter. *Vida Capital: Ensaio de biopolítica*. Iluminuras: São Paulo, 2003.

⁵⁹⁰ LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. 2ª edição ampliada. São Paulo: Unicamp, 2012, p. 75.

“fora” do poder. Ou como se fosse uma questão de combater o reinado da novidade por meio de um retorno ao “clássico”, ao tradicional.

Rettamozo, em um texto publicado no *Anexo*, no final de 1977, afirmava a necessidade de uma outra relação com o passado e com a novidade:

Hoje criar significa dominar não só os meios artesanais, mas fazer uma ampliação destes meios à teoria da arte, estudo das correntes, até economicamente e se postar conscientemente dentro de uma realidade. Só assim conquistar o que se pode chamar de consciência da linguagem. Uma linguagem em descompasso com os grandes centros, mas constantemente revitalizada. Assumir a postura de “atrasados” mas não seremos mais copiadores correndo atrás de um modelo, nem estratificadores de um modelo em decadência. É preciso criar condições para que os movimentos de arte possam ficar como acervo e subsídios que proporcionem uma referência interna de desenvolvimento cultural. E que isso não se processe apenas dentro dos muros fechados das escolas de arte ou de instituições.⁵⁹¹

O passado interessava enquanto “acervo”, arquivo, em que se poderia buscar “subsídios” para a ação inventiva no presente, enquanto matéria a ser atualizada. E se, a princípio, esses “usos do passado” não difeririam daqueles do capitalismo flexível, a diferença estava no nível infrapolítico dos afetos. Enquanto a investida do capital sobre o passado era “marcada pela violência e pela ferocidade”⁵⁹² da moda e do consumo, Rettamozo (e também Leminski) trabalhava a partir da violência que o passado (seus restos) exercia sobre o presente.

Segundo Rettamozo, era preciso consumir a novidade, inclusive aquela que vinha dos “centros produtores” estrangeiros, mas se assumindo enquanto “atrasado” e descompassado. Ao afirmar esse atraso, o artista repetia a tática tropicalista, que consistia em reivindicar essa condição de atraso não para reforçar o desejo de desenvolvimentista de se igualar ao “estágio” de desenvolvimento em que se encontravam aqueles “centros”, mas para afirmar um tempo outro. Tempo este que, apesar de abrir a possibilidade de devorar a cultura estrangeira, consumi-la, não pressupunha nela um destino a ser alcançado, nenhuma evolução a atingir.

Leminski também compartilhava essa ideia de que não seria produtor recusar o

⁵⁹¹ RETTAMOZO, Luiz Carlos. “Nem vanguarda nem retaguarda ou: toda canção de liberdade vem do cárcere. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 14 ago. 1977, p 5.

⁵⁹² LEMINSKI, Paulo. Tudo, de novo. *Ensaio e anseios crípticos*. 2ª edição ampliada. São Paulo: Unicamp, 2012, p. 75.

mercado, e de que era necessária uma imersão em seus meandros, na publicidade, no *hit parade*, no uso da erudição e da “artilharia ligeira”, nos pequenos combates cotidianos. Sua atuação na imprensa, na publicidade e, mais tarde (meados da década de 1980), na televisão, expressava esse desejo de intrusão parasitária no interior do sistema.

O novo não era, para eles ou para muitos de sua geração, a alteração de algum aspecto do mundo ou a emergência de materialidades diferentes das que existiam anteriormente. Esses acontecimentos não escapavam a lógica da novidade, para usar a terminologia de Rettamozo. O novo, em Leminski e Rettamozo, era aquilo que escapava à história, ou antes, o gesto que questionava e rompia com certo regime de historicidade, invocando o acaso. Estava em questão tanto performatizar o acaso, fazendo do próprio acontecimento poético algo inesperado, quanto “provocar um primeiro estímulo que engendre uma ação não calculada”⁵⁹³, chocar e inquietar o público, buscando desorganizar sua percepção normativa. E escapar à história, nesse contexto, significava não se deixar capturar pelo tempo do espetáculo, da moda, do passadismo, para produzir a inovação, nem aderir ao tempo linear e evolutivo daqueles que idealizavam um tipo ideal de arte, capaz de dar conta das demandas de um presente que, apesar de reivindicar um outro futuro e uma outra arte, nunca se abria aos afetos capazes de engendrar o novo.⁵⁹⁴

Se o mundo das artes, no Brasil, passava por uma reformulação da ideia de vanguarda (que em alguns casos se converteu em abandono), perdia-se a crença na possibilidade de uma intervenção brutal na realidade (leia-se, na consciência de um “povo”) a partir da arte, isso significaria que a arte teria então rompido com a política e aderido a uma espécie de conformismo neoconservador? A resposta que aqui se propõe é negativa e pode-se começar a esclarecê-la a partir da afirmação de Fabbrini:

Finda a etapa vanguardista, artistas e certa crítica de arte, inclusive brasileira, constataram que a arte não evolui ou retrocede, muda; que não há evolução estética, mas desdobramento de linguagens. E que, portanto, o

⁵⁹³ CÁMARA, Mario. *Corpos pagãos: usos e figurações na cultura brasileira (1960-1980)*. Belo Horizonte: UFMG, 2014, p. 120.

⁵⁹⁴ A temporalidade atual (final dos anos 1970) era lida por Leminski e Rettamozo, nesse sentido, como um tempo marcado pela frustração com as utopias da modernidade. Mas, ao mesmo tempo em que seus fundamentos (progresso da Razão, implementação de uma certa ideia de liberdade, comunicabilidade universal) se dissolviam a sombra de duas Guerras Mundiais e inúmeras outras tragédias, seus valores continuariam operando. Como se, apesar de sua crise de legitimidade, o *ethos* moderno progressista, do qual Capitalismo e Socialismo Real eram versões apenas aparentemente antagônicas, continuasse a se perpetuar e, ao investir na incessante produção de novidades, não permitisse a emergência do efetivamente novo, do transformador, do revolucionário, que poriam abaixo essa ideia moderna de civilização.

suposto declínio da arte é antes o resultado da crise das vanguardas. Não é o fim da arte, como dizíamos; é o fim da ideia da arte moderna (ou seja, o fim da estética fundada no culto ao *choc*, ao novo, e à ruptura) ou do grande relato das vanguardas (na expressão de Jean-François Lyotard). Dessa falência das vanguardas como projeto de emancipação, não resultou entretanto a negação dos poderes de negação da arte, mas a necessidade de pensá-los de outro modo: a arte depois das vanguardas não é nem um índice de possibilidades de alternativas ao real, no sentido da figuração de uma alteridade radical (inseparável do projeto vanguardista de estetização da vida); nem a simples reafirmação da realidade existente no sentido da generalização do estético.⁵⁹⁵

Se as produções vanguardistas-ativistas de fato foram perdendo sua força ao longo da década de 1970, talvez isso tenha ocorrido menos pela entrada das artes em uma nova fase do que pela emergência de um conceito de tempo menos linear, mais aberto as incertezas e as imprevisibilidades. A ideia de uma vanguarda como instância capaz de fornecer algum tipo de orientação temporal, de caminhar a frente do restante dos sujeitos, caía por terra. O ocaso das utopias e da crença nos “superpoderes” das artes implicavam, de certo modo, uma teleologia e uma visão da história como fluxo que segue sempre em frente. Outras imagens e condutas do tempo, entretanto, sempre atravessaram o que se costuma chamar de história da arte, mesmo nas suas vertentes mais prometeicas, ainda que, às vezes, como linha de fuga imperceptível, pequenos movimentos aberrantes, paradoxais, realizados involuntariamente. Além, evidentemente, daquelas figuras históricas que buscaram pensar e agir nas brechas dos fluxos dominantes de “seu” tempo, inventando outros possíveis.

E se a alteridade radical desaparecia paulatinamente enquanto alternativa utópica, ela permanecia na forma de ficção problematizadora do atual, isto é, enquanto modo de contestação do atual que não propunha “um” mundo futuro, mas que dava a ver a multiplicidade e a complexidade dos mundos atuais e virtuais. Sem pretender interferir “no real”, “na vida” ou “na política”, essa arte se afirmava enquanto “inutensílio”, isto é, produtora de novas existências virtuais que, possibilitando um estranhamento em relação ao cotidiano utilitário, permitia “pensar os mundos”, antes que “mudar o mundo” ou “chegar até as massas”. Essa alteridade radical do “outro novo” contestava o atual, mas não para superá-lo, e sim para fraturá-lo, fazer aparecer os outros mundos que o habitavam e

⁵⁹⁵ FABBRINI, Ricardo. Fim das vanguardas: estetização da vida e generalização do estético. *Poliética*. Revista de Ética e Filosofia Política. v.1, n.1. São Paulo, 2013.

descentrá-lo através de mundos que lhe eram exteriores. A arte poderia, de certo modo, ser campo de experimentação de limites, devires, mundos possíveis, mas indeterminados. A arte/ficção suspendia, questionava, possibilitava a fratura do atual por oferecer novas existências virtuais com as quais as atuais podem se desatualizar, desrealizar.

Não se escreve ficções para se esquivar, por imaturidade ou irresponsabilidade, dos rigores que o tratamento da “verdade” exige, mas justamente para pôr em evidência o caráter complexo da situação, caráter complexo de que o tratamento limitado ao verificável implica uma redução abusiva e um empobrecimento. Ao dar o salto em direção ao inverificável, a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento. Não dá as costas a uma suposta realidade objetiva: muito pelo contrário, mergulha em sua turbulência, desdenhando a atitude ingênua que consiste em pretender saber de antemão como é essa realidade. Não é uma claudicação ante tal ou qual ética da verdade, mas uma busca de uma um pouco menos rudimentar.⁵⁹⁶

Com essa definição, Saer se aproximava muito da definição leminskiana da arte como forma, não de fornecer respostas e verdades, mas de produzir perguntas de mais alta definição. A partir dessa ideia de ficção, seria preciso pensar, com Jacques Rancière e Rosi Braidotti, que a vida ou a política, e não apenas a literatura ou as artes, é composta por ficções, e que os modos de vida, tomados não enquanto identidades, mas como consistências provisórias, são compostos de uma mixagem de territórios existenciais, muitas vezes paradoxais. A essas consistências, seria possível dar o nome de ficções existenciais, cada uma delas implicando um mundo, uma perspectiva, um tempo. A história, desse ponto de vista, seria feita do encontro e da relação (quase sempre tensa) entre esses diferentes mundos ou, para ficar no ponto que mais interessa a esta tese, dos diversos tempos, entendidos como processos de temporalização⁵⁹⁷. Assim, mais do que o tempo no qual os sujeitos estão dispostos, contextualizados, ou mesmo suas perspectivas sobre o tempo (tempo-para-um-sujeito), interessa pensar o tempo de um mundo (tempo-de-um-sujeito ou tempo que atravessa e constitui um sujeito).

Leminski e Rettamozo também pensavam a arte/ficção enquanto inventora de mundos, ou seja, de “formas sensíveis e os limites da vida material por vir”⁵⁹⁸. Mas tratava-

⁵⁹⁶ SAER, Juan José. O conceito de ficção. In: *Sopro*: panfleto político-cultural. Florianópolis: Cultura e barbárie, n. 87, 2013, p. 4.

⁵⁹⁷ NODARI, Alexandre. A literatura como antropologia especulativa. *Revista da ANPOLL*. vol. 1, n. 38. 2015.

⁵⁹⁸ KAMINSKI, Rosane. Reflexões sobre a pesquisa histórica, a ficção e as artes. In: FREITAS, Artur; KAMINSKI,

se, para eles, de um modo particular de invenção, que se poderia chamar, para utilizar a definição leminskiana, de tradução. Estava em jogo trazer forças e presenças de outros tempos e outros códigos para o atual, confrontando este último com seus outros e produzindo, a partir deles, montagens que seria possível chamar de traduções. Traduzir códigos estranhos para linguagens convencionais e vice-versa (código devorando código, trocas entre códigos estranhos e os convencionais) ou traduzir tempos outros (outras temporalizações) em uma sintaxe linear, eram formas de produzir um encontro de mundos. Nesse jogo de comparações e trocas, tratava-se de “reconfigurar o próprio modo de pensar e entender a realidade, admitindo a heterogeneidade do pensamento e sua constante maleabilidade a partir dos códigos e valores que se constroem e se partilham socialmente”⁵⁹⁹. Se Rettamozo, em seus textos, insistia na perda da capacidade revolucionária da arte, e Leminski, afirmava que esta última era mais uma forma de melhorar as perguntas do que de oferecer respostas, é porque reivindicavam a arte como modo de confrontar o atual com sua alteridade, com sua heterogeneidade. A arte/ficção, desse modo, seria:

o saber desse como-ser, ou melhor, a dimensão da perspectiva desse como-ser. Portanto, a descoberta de um mundo pela antropologia especulativa não torna existente um mundo inexistente; torna existente uma relação antes inexistente (mas subsistente, que sempre foi possível) entre dois mundos, faz estes colidirem, se encontrarem; e faz o explorador redescobrir a si mesmo, isto é, mudar de perspectiva, mudar a perspectiva. A perspectiva da antropologia especulativa, assim, é a que deriva desse encontro – não é a perspectiva de um mundo ou de outro, mas a de sua tradução recíproca: uma entre-perspectiva, uma perspectiva caleidoscópica, composta e atravessada por mais de uma perspectiva.⁶⁰⁰

A tradução, como forma de reorganizar signos e objetos, de colocar mundos distintos lado a lado, compará-los era a forma ético-estético-política de atuação de Leminski e Rettamozo. O objetivo dessa tática era a criação de novas formas de legibilidade e visibilidade, isto é, novas perspectivas, novos mundos. E se até meados da década de 1960 um certo tipo de engajamento político foi muito forte na arte brasileira, tratava-se agora de algo próximo aquilo que Heloísa Buarque de Hollanda chamava de “engajamento experimentalista”, mas que se propõe chamar aqui, para diferenciá-la da vanguarda ativista

Rosane (Orgs.). *História e arte: encontros disciplinares*. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 79.

⁵⁹⁹ *Idem*, p. 79.

⁶⁰⁰ NODARI, Alexandre. *idem*.

e prometeica, de “vanguarda inutilitária” ou “vanguarda contracultural”. Aí residia, para ambos, apesar de suas diferenças, a relação entre arte e política, tal era o ponto em que seria “possível perceber e discutir a potência política da arte, em especial quando um artefato artístico faz brotar um novo esquema perceptivo, ou uma nova possibilidade de leitura sobre si mesma e, por extensão, sobre nosso entorno”⁶⁰¹. Daí que Leminski falasse da arte como modo de criar novos “objetos que signifiquem a capacidade da gente de produzir mundos novos”⁶⁰² ou que Rettamozo atribuísse a ela uma única “obrigação”: causar estranhamento em sua atualidade⁶⁰³.

4.2 ASCESTISMO E SALVAÇÃO: CONDUTAS LEMINSKIANAS DO TEMPO

Para Leminski, a criação (“a essência da invenção”), em arte, em ciência, em filosofia ou em tecnologia, implicava em uma explosão dos códigos usuais e dos signos redundantes. Isso, segundo o poeta, “sempre ocorreu quando dois ou mais códigos de linguagem entram em contato, atrito ou comunicação (inter-semiose)”⁶⁰⁴. Como já se argumentou em diversos momentos desta tese, o poeta afirmava que o “diálogo/abrasão de vários códigos”⁶⁰⁵ equivaleria a uma maior probabilidade do acontecimento inovador. A partir de diversos textos de Leminski é possível pensar que essa mesma lógica poderia ser aplicada aos processos de temporalização. Ao abordar o problema da temporalidade no hinduísmo, na cultura japonesa, no xamanismo, no pensamento mágico ou nos coletivos *hippies*, se esforçando para traduzir esses códigos espaço-temporais e existenciais para a sua língua e os códigos de espacialização e temporalização convencionais de sua cultura, o poeta parecia querer mixar e colocar em diálogo esses diferentes modos de temporalização, e o fazia através dessa tradução. Assim, dava aos códigos culturais um tratamento análogo àquele que dava aos códigos artísticos, isto é, buscava abri-los para “agenciamentos

⁶⁰¹ KAMINSKI, Rosane. Reflexões sobre a pesquisa histórica, a ficção e as artes. in: FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (Orgs.). *História e arte: encontros disciplinares*. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 89.

⁶⁰² LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. 2ª edição ampliada. São Paulo: Unicamp, 2012, p. 87.

⁶⁰³ RETTAMOZO, Luiz Carlos; PADRELLA, Nelson. A engenharia das emoções vagabundas. *Panorama*. Curitiba, 2 jul. 1980, p. 45-46.

⁶⁰⁴ LEMINSKI, Paulo. Rigor (Futebol Clube) x Invenção (Esporte e Regatas).. *Diário do Paraná*. Anexo. 1. fev. 1977, p. 2.

⁶⁰⁵ *idem*.

sincréticos de alta intensidade”⁶⁰⁶.

Se, como disse Deleuze, cada época tem seus andamentos, ritmos e condutas do tempo, talvez seja possível esboçar, brevemente, as formas de relação com o tempo predominantes no período estudado, bem como as disputas de poder constituídas a partir dessas formas. Retomando algumas análises já esboçadas nessa tese, seria possível dizer que, no Brasil da década de 1970 havia um certo número de modos de temporalização (condutas do tempo) predominantes. Nos meios intelectuais de esquerda, ainda tinham muita força as ideias ligadas a Teoria da dependência, que apontava para o Brasil como país como “atrasado” frente às economias mais “desenvolvidas”⁶⁰⁷, e fornecia a base para a formulação de projetos de país alternativos ao da modernização conservadora da Ditadura Militar. Nessa lógica causal, o Brasil dependeria economicamente das nações mais ricas e, para alcançar sua autonomia, precisaria investir em seu desenvolvimento. Essas duas categorias (desenvolvimento e autonomia) simbolizavam ideais colocados em um horizonte do qual não se poderia fugir, sob pena de se permanecer no atraso. Tratava-se de uma temporalização causal e linear, com uma lógica progressista, que partia de um atual (do existente) para explorar seus possíveis, suas possibilidades já dadas. A forma de temporalização implicada no imaginário militar da ditadura, por sua vez, dizia respeito a um movimento conservador, que se aferrava ao atual e procurava disciplinar os fluxos do possível e bloquear o aparecimento de novos possíveis. Havia ainda a nascente cultura do espetáculo que apostava na invenção de novos possíveis, mas codificava e capitalizava, quase imediatamente, cada uma dessas invenções, controlando o jogo das possibilidades. Esses três modos de temporalização atravessavam a vida social das mais variadas formas, inclusive os mundos da arte.

Leminski elaborou seu pensamento e suas condutas do tempo como uma espécie de antídoto para essas condutas conservadoras, progressistas e capitalizadoras, que não cessava de criticar. “Seu” tempo era indeterminado e composto por uma série de movimentos aberrantes, agenciamentos não causais, que buscavam escapar as capturas do “tempo capital”. O poeta evocava a indeterminação como forma de combater tanto o desejo progressista de fim (autonomia, desenvolvimento) quanto as incessantes capturas levadas a

⁶⁰⁶ DANOWSKI, Déborah, VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há Mundo por vir?* Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie: Instituto Sócioambiental, 2014.

⁶⁰⁷ KOWARICK, Lúcio. Capitalismo, dependência e marginalidade urbana na América Latina: uma contribuição teórica. *Estudos CEBRAP*, n. 8. São Paulo: CEBRAP, abril-maio-junho, 1974.

cabo pelo mercado, as quais era preciso responder com uma problematização constante. Mais de uma vez, Leminski citou, por exemplo, o “princípio da indeterminação”, do qual se apropriava de forma livre, como forma de descrever seu pensamento do tempo:

Uma questão

Temos que ter respostas para os problemas deles. O Sistema, também, está com pressa. Ele não está parado. Pode ser que as respostas que temos para nossas perguntas não sirvam para responder às perguntas deles, que são outras. Temos que inventar novas respostas. Mesmo que algumas perguntas tenham muitas respostas. Mas o melhor é responder a todas as perguntas com perguntas de mais alta definição, de forma “forte”. A pergunta está para a resposta assim com a causa está para o efeito. Com a falência da causalidade (princípio de indeterminação de Heisenberg) na física moderna (onde as antigas “leis” científicas passam a ser apenas probabilidades estatísticas), faliu também o mecanismo pergunta/resposta. Só há perguntas. Não acham?⁶⁰⁸

A referência não era gratuita. Se lida como parte da série de textos críticos que Leminski publicou no *Anexo* e no *Pólo Cultural*, é possível perceber a insistência do poeta nessa tarefa de “responder perguntas com perguntas de mais alta a definição”⁶⁰⁹, especialmente no que se refere a arte. E se esta, por um lado, foi atravessada por condutas do tempo que lhe eram exteriores, também formulou seus próprios movimentos temporais, seus ritmos e andamentos.

Como já foi visto no início deste capítulo, desde o começo da década, mas especialmente a partir de meados desta, proliferavam os diagnósticos a respeito da crise e do fim das vanguardas, sobre os limites das tentativas artísticas de intervir de forma relevante em uma realidade mais ampla e sobre a cada vez mais intensa atuação do mercado no embotamento das sensibilidades⁶¹⁰. Esses diagnósticos, aliás, como também já foi dito, também apareceram nos textos de Leminski e de Rettamozo. Aquele era um momento em que rareavam as certezas e posicionamentos enfáticos a respeito da função da arte para a “vida” ou a para a “sociedade”. Desde o final da década de 1960, as posturas nacional-populares tinham sido alvo de duras críticas e perdido muito de sua força, deixando de representar uma alternativa poética para os não conformados. Por outro lado, as vanguardas ativistas (a produção conceitualista, a arte de guerrilha), desacreditadas por suas

⁶⁰⁸ LEMINSKI, Paulo. Uma questão. *Diário do Paraná*. Anexo. 14 ago. 1977.

⁶⁰⁹ *idem*.

⁶¹⁰ FREITAS, Artur. *Arte de Guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013, p. 316-321.

contradições internas, também haviam perdido espaço⁶¹¹. Nessa situação, o texto de Leminski aparecia como uma afirmação dessa incerteza. Localizada na seção de notas do suplemento, inteiramente transcrita acima, a nota não era uma afirmação genérica de um princípio teórico, mas se posicionava diante de sua atualidade. Assim, Leminski estava longe de apostar inequivocamente na capacidade da arte de interferir de maneira brutal na política, na sociedade ou mesmo na “vida”, mas distante também do ceticismo que fazia com que a arte se fechasse, pura e simplesmente, em seus próprios circuitos.

Mais do que uma proposta fechada a respeito de como a arte deveria interferir na realidade que a circunda, Leminski, em seus textos, levantava constantemente problemas, dúvidas, questionava os limites da linguagem artística (produção feita por especialistas para especialistas), mas também tentava explorar algumas de suas possibilidades, ou antes, abrir o atual às suas (im)possibilidades. E se é quando o pensamento joga com seus limites, possibilidades e impossibilidades, que se produz uma conduta do tempo, cabe perguntar: qual era a, afinal, conduta leminskiana do tempo? O modo como Leminski recorria ao pensamento de outros tempos e geografias pode ajudar a compreendê-la em seus movimentos. O texto “Miséria e glória da Índia”⁶¹² pode ser lido como escrito especulativo sobre as condutas do tempo. Nesse escrito, Leminski apostou em uma ideia recorrente em seus ensaios: correndo conscientemente o risco de anacronismo e de anatopismo, e mesmo os desejando, o poeta fazia o elogio de uma cultura distante no tempo ou no espaço, sugerindo sutilmente que alguns de suas linhas de força poderiam servir de inspiração para pensar ou agir no seu “agora”, na sua contemporaneidade. Esse ensaio permite perceber também, de modo exemplar, a poética leminskiana da tradução e da paixão.

Leminski começava o texto partindo da atualidade, anunciando que a Índia, que um dia havia produzido o pensamento “mais exato e mais preciso deste planeta”, passava a produzir também a bomba atômica, capaz de destruir, instantaneamente, parte significativa dele. Ao contrapor a milenar tradição religiosa ao presente “moderno”, o poeta se lamentava pelo destino que uma tradição de pensamento tão “exato” e “coerente” teria tomado. Da aparente nostalgia dessa afirmação, serão tiradas maiores consequências nos próximos parágrafos.

No decorrer do ensaio, o poeta não apenas fazia um “elogio” ao tradicional

⁶¹¹ *ibidem*, p. 311-323.

⁶¹² LEMINSKI, Paulo. Miséria e glória da Índia. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 9. jul. 1977.

pensamento teológico hindu, mas também o afirmava enquanto teoria: “OS INDUS arquitetaram, não digo Brasília de Filosofia, mas a teologia (teoria de Deus, do Mundo e do Eu) mais exata, coerente e precisa, tal qual jamais raça alguma deste planeta”⁶¹³. Uma afirmação não desprovida de implicações, uma vez que, segundo Leminski, a classificação de um pensamento como “religioso” ou “mágico” na história da cultura moderna ocidental, costumou vir acompanhada da oposição deste a toda teoria, bem como de sua desqualificação como “misticismo”, “ignorância”, isto é, seu afastamento peremptório para as margens da Razão.

O poeta curitibano, em seguida, passava a enumerar os aspectos da teologia hindu que considerava fundamentais:

A Índia acaba de estourar sua primeira bomba atômica. Antes que as últimas partículas radioativas da bomba indiana caiam, vamos percorrer os estágios da teologia indu:

1) todos somos SAT-CIT-ANANDA. No idioma sagrado da Índia (sânscrito), SAT é “ser”, CIT é “saber”

e ANANDA é “felicidade”. Todos somos existência em estado puro, saber em estado puro e felicidade em estado puro. Por que?

2) SAT-CIT-ANANDA é BRAHMAN.

Brahman é a Suprema Realidade, a Alma que anima Tudo Isso. DEUS, para nossa mentalidade. Tudo é a soma integral de todas as plenitudes e de todas as possibilidades: Deus, linguisticamente, a metáfora da Totalidade dos Seres. SAT-cit-ananda - existe em supremo grau: seu existir é dotado de absoluta densidade, de tal forma que sua negação é absurdo óbvio. Sat-CIT-ananda sabe tudo, na medida em que o saber é uma participação no objeto sabido, e sua re-flexão. Sat-cit-ANANDA é feliz, pois a felicidade consiste em repousar em si mesmo, achando prazer em sua própria natureza.

A ser assim, por que nos sentimos não ser, precários, imanes, contingentes (problema metafísico)? Por que nos sentimos ignorantes, falíveis, faltos de informação (problema epistemológico)? Por que nos sentimos dor, remorso, saudade, aflição, desgraça, infelicidade (problema existencial)?⁶¹⁴

Leminski discorria sobre um paradoxo: se, nesse pensamento teológico, todos os seres eram existência, saber e felicidade em estado puro, dotados de uma densidade absoluta, partes indissociáveis do mundo em que viviam e de uma capacidade de repousar em si mesmo, sem depender do exterior; se tudo se passava nesse tempo puro, por que a dor, o remorso e a aflição, essas experiências da contingência, ainda atingiam esses seres?

⁶¹³ *idem.*

⁶¹⁴ *idem.*

3) SAT-CIT-ANANDA (= o Eu) é BRAH-MAN exilado. O sequestro da Totalidade: somos extorsão. Um paralelo, extraído do mundo fenomênico, pode nos ajudar a compreender o processo. Uma fogueira emite faíscas, que brilham como as chamas e as brasas. Embora as faíscas se distanciem da fogueira, são da mesma condição do conjunto do qual fazem parte. Um momento voltarão. Ao seio da fogueira. Ao meio do seu centro. Ao ponto de partida.

4) Quem exila é MAIA. Maia é a realidade fenomênica, o conjunto cósmico dos eventos e objetos constatáveis, a Realidade Objetiva do marxismo estalinista. Natureza é Maia. Cultura é Maia. Tudo com que nos defrontamos é MAIA. Yoguis gostam de pensar nela como “LILA” — “jogo”, em sânscrito. Brincadeira, xadrez dos Deuses, Campo do Acaso. Tudo que vemos, ouvimos, provamos cheiramos, tocamos, é MAIA. É o “kosmos oratós” = “mundo visível”; “kosmos doxastós” = “mundo sobre o qual só se pode emitir opiniões”: de Platão, o grego que, salvo Heráclito, sacou o lance da MAIA.

5) SAT-CIT-ANANDA vive na MAIA. A partícula (Brahman) de BRAHMAN gira perdida na Alienação (Hegel) Estranhamento (Brecht).

6) SAT-CIT-ANANDA compromete-se com a MAIA. História. família, projeto. Envolvendo-se, SAT-CIT-ANANDA produz KARMA: responsabilidades, encargos, ônus, pecados, entraves, consequências, continuacões. A máquina infernal do Karma mantém SAT-CIT-A-NANDA aqui, neste mundo. Na MAIA. No Sansara.⁶¹⁵

Segundo o poeta, a metáfora da faísca que se separa da fogueira como explicação da separação entre mundo fenomênico e transcendência indicava um saber que procedia pelo método do “como se”, isto é, da analogia, da semelhança, da comparação. Ao mesmo tempo, o próprio Leminski recorria a esse tipo de conhecimento na medida em que buscava fazer comparações entre a teologia hindu e a filosofia ocidental. Assim, apesar de escrever como pensador localizado e familiarizado com o saber racionalista moderno, fazia de sua descrição comparativa do pensamento teológico hindu, uma oportunidade de deslocar seu próprio saber, sua própria linguagem, em favor da língua e do saber do outro que ele descrevia. O “objeto” afetava, desse modo, a descrição que dele era feita, ou antes, era parte ativa na constituição dessa descrição. Ao comparar, por exemplo, a *Maia* com a “Realidade Objetiva”, deslocava a conotação que o segundo conceito possuía no seu contexto original. A Realidade Objetiva passava, portanto, de “neutralidade” pré-perspectiva à prisão, limitação, ausência de horizonte de liberdade, de possibilidade, algo próximo ao que a *Maia* significava, segundo Leminski, para os hindus: *Karma*, a responsabilidade, a causalidade e, conseqüentemente, a culpa a qual se está sujeito e que impediriam o acesso à

⁶¹⁵ *idem*.

felicidade.

O poeta, passava, então, a descrever os modos de temporalização da imaginação hindu:

7) SANSARA é a Roda dos Renascimentos. Não precisa acreditar em reencarnação para ver que a História é a repetição do eternamente idêntico.

8) Quando SAT-CIT-ANANDA volta para BRAHMAN, fogueira da qual é a faísca, dá-se o NIRVANA. Essa palavra, em sânscrito, quer dizer “apagar de uma vela”. É uma extinção, um acabamento. Uma realização: a idéia de Destino. A parte acaba de voltar ao Todo, onde será sempre bem-vinda. O Nirvana é uma restituição de direitos, uma Justiça: as coisas estão agora em seu lugar.

SAT-CIT-ANANDA, no fundo, BRAHMAN, atingiu libertar-se da MAIA, saindo do SAN-SARA, deixando de gerar KARMA. para ser só BRAHMAN = SAT-CIT-ANANDA.⁶¹⁶

O *Nirvana*, esse retorno da parte ao todo do qual saiu, ao absoluto, antes de ser um outro lugar, era a inserção no tempo do cosmos, a saída da condição humana de culpa, o estado de equilíbrio que apenas uma vida tomada enquanto constante exercício de si sobre si mesmo poderia fazer alcançar. Esse conceito apontava para uma outra temporalidade, para além da imanência, mas também propiciaria, para aqueles que o buscavam (o *Nirvana*), uma experiência outra do tempo no interior dessa mesma realidade que aprisionava. Os ascetas, tomando Buda como um exemplo maior, eram precisamente sujeitos que buscavam essa experiência. Entre a *Maia* e o *Nirvana*, sem estar precisamente em nenhum dos dois, os ascetas exerciam, como Leminski parecia sugerir, um papel muito específico na dinâmica temporal. Mas antes de investigar esses personagens conceituais leminskianos, é preciso pensar a figura que tomavam como exemplo na busca da salvação:

BUDA

Aí é que entra Buda. Buda foi um yogui “que deu certo”. Sua iluminação teve lugar quando o sol nasceu sobre o mato onde meditava, concentrando-se. Superou a Roda dos Nascimentos (SANSARA) e a Ilusão dos Sentidos (MAIA), integrando-se em Brahman, entrando no Nirvana.

Podia repousar na plenitude, alvo de todos os ascetas.

Preferiu, porém, retornar ao SANSARA (a Roda dos Nascimentos) para resgatar outros infelizes, como ele havia sido. Buda voltou. Volta. Voltará.

Ele é BODHISATVA. O que viu a outra margem mas retornou para livrar os irmãos que penam, como ele penou. Contra a Dor: a Dor pertence ao universo da MAIA. Dor é Ilusão, sofrer é alimentar a MAIA.

⁶¹⁶ *idem*.

A idéia de um Salvador e de um Resgate é absolutamente necessária. Mas, hoje, já se acha que a Salvação tem que ser coletiva. E mundana.⁶¹⁷

O Buda, que voltou para *Maia* depois de ter se libertado dela e encontrado o Nirvana, o fez para resgatar, salvar outros “infelizes”. Mas no que consistia essa salvação?

Segundo Leminski, Buda teria superado, através da meditação, a *Maia*, a história, “a repetição do eternamente idêntico”⁶¹⁸, se livrando da dor, do sofrimento e da ilusão, atingindo, portanto, o Nirvana. No entanto, em vez de se conformar com a reintegração a *Brahman*, escolheu voltar a Roda dos Nascimentos, reencarnando para salvar os outros seres infelizes, perdidos, presos ao mundano. A salvação consistia, então, na libertação do *Karma*, e era para ajudar esses seres kármicos a realizar essa tarefa que o Buda teria retornado, anunciando a possibilidade de abandonar as responsabilidades, culpas, hesitações, consequências e continuações, esses fardos desnecessários; de largar todo projeto, essa tentativa sempre falha e alienada de domesticar a contingência. O Buda seria, desse modo, a ligação e a mediação entre a *Maia* e o *Nirvana*.

Mas como pensar esse elogio leminskiano da salvação? Como imaginar que, depois de analisar todas as críticas feitas por ele àquelas consciências que pretendiam salvar o “povo” da alienação e mudar o seu destino, o poeta pudesse retomar essa ideia? Primeiramente, cabe lembrar o óbvio: os sentidos da ideia de salvação e de alienação mudam drasticamente na escrita leminskiana, conforme ela versasse sobre artistas/militantes com uma concepção “estalinista” de arte/política ou sobre pensamento teológico hindu. No primeiro caso, o salvador funcionava como uma figura heroica que, dotada de um grau superior de consciência da realidade, teria a tarefa de representar, iluminar e transformar, a partir de sua ação (ativismo), o destino daqueles que não possuíam a mesma consciência. No segundo caso, tratava-se de uma figura espiritual que, a despeito de também estar em um estágio superior em sua relação com o cosmos, o *Nirvana*, não retornava à realidade mundana para realizar uma ação ou uma vontade, mas para oferecer a possibilidade de um mundo outro, de uma liberação da *Maia*. Liberação esta que só poderia ser efetivada pelos próprios seres desejantes dela, mediante um trabalho destes seres sobre si mesmos.

Ao falar em salvação e evocar a figura do Messias (Buda), Leminski se aproximava

⁶¹⁷ *idem*.

⁶¹⁸ *idem*.

(voluntária ou involuntariamente) de Walter Benjamin (que Leminski afirmava já traduzir desde a década de 1960⁶¹⁹). Para o filósofo alemão, o Messias viria para interromper violentamente o tempo histórico (profano) sem, no entanto reivindicar um tempo escatológico, liberando os seres da dicotomia entre sagrado e profano, isto é, tanto do aferramento ao tempo secular do progresso técnico, quanto do tempo teleológico religioso⁶²⁰. E talvez seja nessa trilha que se possa compreender a ideia hinduísta-leminskiana de salvação. A ênfase na ideia de “repouso sobre si”, na meditação como caminho para o *Nirvana*, no desapego aos projetos e as responsabilidades como forma de liberação do *Karma*, apontavam para um diagnóstico (que apareceu muitas vezes nos ensaios de Leminski e de seus contemporâneos) da falência da arte/política de caráter “estalinista”, com seu pensamento ativista e prometeico (apontando ora para o desenvolvimento ora para a Revolução), que teve seu momento mais significativo na década anterior (1960); ao passo que a insistência nas ideias de “saída da alienação”, de “superação do mundano”, indicavam a urgência de se pensar e produzir acontecimentos, movimentos aberrantes do tempo, que dessem conta de contestar tanto o ambiente de “sufoco” provocado pela combinação de repressão e crise econômica, quanto o “marasmo” suscitado pela perda das ilusões (descrença no nacionalismo e nas utopias revolucionárias transformadoras) e pela hegemonia, que parecia, aos olhos de muitos dos seus contemporâneos, a cada dia mais incontestável, do mercado na vida cotidiana brasileira, especialmente em seus grandes centros urbanos.

Na narrativa de Leminski, o Buda não retornava para anunciar o Milênio, para dar um fim à história, mas para tensioná-la. Ao voltar para a *Maia* o Buda trazia consigo algo do Nirvana, uma potência, capaz de despertar seus irmãos do sono kármico, ajudá-los a sair desse estado de penúria. O Buda, que também já havia penado, voltava para ajudar aqueles que ainda penavam, mostrar a possibilidade e o “como” dessa superação da *Maia*. Mas até aí ainda se tratava de um salvador que aparecia para resgatar indivíduos, seres específicos, a superarem um certo estado, a sair de um certo modo de vida atual e se reintegrar ao cosmo do qual um dia se saiu.

⁶¹⁹ LEMINSKI, Paulo. O grupo Áporo e sua contribuição a Curitiba. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 6 jul. 1977, p. 8-9.

⁶²⁰ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. (1999). Teologia e Messianismo no pensamento de W. Benjamin. *Estudos Avançados*, 13(37), 191-206. Retrieved September 13, 2015, from http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141999000300010&lng=en&tlng=pt.10.1590/S0103-40141999000300010.

Na última frase do texto, o poeta curitibano retornava ao presente com o qual havia começado o texto: “mas, hoje, já se acha que a Salvação tem que ser coletiva. E mundana”⁶²¹. Fechando dessa maneira o ensaio, Leminski parecia querer sugerir que uma “saída” para um evento virtualmente catastrófico como a produção da bomba atômica (um produto da cultura ocidental) poderia ser buscada em um mergulho (retorno) no pensamento teológico hindu, legado milenar da Índia. Não se tratava, no entanto, de mera apologia do tradicional em detrimento da barbárie moderna. Era justamente essa impressão que a frase final do texto dissolvia. Se o pensamento hindu poderia servir como inspiração para os modos de vida e as políticas do agora, do contemporâneo, era somente ao ser deglutido e transformado em algo outro por um pensamento e uma ética que se poderia chamar de antropófagos⁶²². Não mais, portanto, o salvador que resgata seres individuais para alguma transcendência, mas uma Salvação coletiva, que se construiria no próprio mundo, tensionando-o, ampliando a possibilidade de produzir acontecimentos.

O próprio texto leminskiano, aliás, fazia o movimento que elogiava na tradição que evocava: partia de uma situação problemática na sua atualidade, a ameaça nuclear, sintoma daquilo que considerava a iminência de uma catástrofe; em seguida mergulhava em um pensamento da pura potência, do tempo e do espaço puro; para depois retornar à realidade atual, trazendo consigo algo (imagens, forças) desse pensamento, e tensioná-la. Tratava-se de uma dialética próxima àquela reivindicada por Walter Benjamin⁶²³.

Mas cabe ainda especular o que era essa Salvação em relação a sua contemporaneidade, isto é, o que Leminski tinha em mente quando afirmava que uma salvação era necessária. Para responder a essa questão, seria preciso retomar brevemente as ideias de “invenção” e de “novo” que, suspeita-se, estejam intimamente ligadas a tal Salvação. Como já foi argumentado, estas ideias estavam diretamente relacionadas à criação de acontecimentos. A invenção, em suma, equivalia à produção de acontecimentos artísticos.

QUE VEM A SER INVENÇÃO? Criar é difícil. Criar de verdade é difícilíssimo. Criar totalmente é impossível. Porque criar (a essência da invenção) é produzir o menos provável. E fazer com que passe a existir aquilo que não

⁶²¹ LEMINSKI, Paulo. Miséria e glória da Índia. *Diário do Paraná*. Anexo, Curitiba, 9 jul. 1977, p. 4.

⁶²² LEMINSKI, Paulo. Está voltando o gosto pela carne humana. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 8 jul. 1977, p. 5.

⁶²³ DIDI-HUBERMAN. *Diante do tempo*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

existia. O processo de invenção/criação é heurístico, isto é, obedece à lógica do erro-acerto, mediante correções (feed-back). O acerto será avaliado em função de um repertório mais ou menos complexo, mais ou menos rico, mais ou menos exigente. Quanto mais institucionalizada a estrutura (conto, tela, soneto), mais estreita a margem de INVENÇÃO possível. Policial de televisão, por exemplo. Criar as próprias estruturas/processos é a manifestação mais elevada de invenção. Porque é invenção exercida no plano Infra-estrutural da linguagem. Os verdadeiros inventores estouraram com os códigos que praticaram.⁶²⁴

Se Leminski descrevia a invenção como “impossível” era porque ela deveria ampliar o campo de possibilidades, ir além de possível, do provável. E provável, nesse caso, não deveria ser lido apenas como aquilo que tende mais ao atual (que teria maior probabilidade de acontecer, de se atualizar), mas como o que, sendo de fácil ou difícil atualização, era ainda uma possibilidade dada. Leminski desenhava assim, nesse pequeno ensaio, as três instâncias do tempo com as quais teorizava: o atual (que não aparecia explicitamente no texto, mas ao qual deu diversos nomes ao longo de sua produção: média, norma, mesmo, etc.), o provável e o impossível. A realidade do tempo se modularia segundo estes três eixos. Em uma situação de forte institucionalização e estruturalização, prevaleceria o atual, a norma. Em outros momentos, por sua vez, o caminho para a exploração das probabilidades parecia estar mais aberto. No entanto, apenas em situações de crise, tensão e esgotamento é que o impossível invadiria a cena. O poeta não se referia apenas a tensões ditas históricas, nem tampouco às crises pessoais, mas a algo que era da ordem do intervalo entre essas duas esferas, isto é, aos devires, aos afetos, especialmente no ponto em que estes diziam respeito aos códigos e signos. Para romper com as “estruturas/processos” estabelecidos e criar os próprios, era preciso estourar os códigos de que se utilizavam. O artista/poeta, de acordo com Leminski, era aquele que forçaria as linguagens a produzir esse momento de tensão, esgotamento e estouro.

A grande criação (artística, científica, literária, filosófica) sempre ocorreu quando dois ou mais códigos de linguagem entraram em contato, atrito ou comunicação (inter-semiose). Na tecnologia, também. Os exemplos são quase Infinitos. A “Divina Comédia” de Dante resulta do encontro entre a estética proençal do “trobar clus” e a escolástica tomista. O pensamento de Descartes é o fruto da filosofia chocando-se com a ciência moderna, acionada pela tecnologia do Renascimento.

⁶²⁴ LEMINSKI, Paulo. Rigor (Futebol Clube) x Invenção (Esporte e Regatas). *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 1. fev. 1977, p. 2.

O de Marx da síntese entre idealismo alemão, economia política Inglesa e utopismo francês. O cubismo nasceu do encontro entre a rica tradição pictórica do ocidente com as máscaras da África e da Oceania. O jazz. O pensamento de Sartre (Husserl = Heidegger). A invenção costuma ocorrer nas operações inter-semióticas, através do diálogo/abrasão entre vários códigos: pluricodificação. E por isso que a música popular é mais criativa que a poesia escrita: uma canção é uma mensagem codificada DUAS vezes (uma como palavra, outra como som). Multimídia, mixing mídia: assim procede a criação. Os grandes artistas de qualquer arte sempre estiveram Interessados em outras artes, donde tiraram estímulos/instigações para a sua. Baudelaire, grande poeta, era um grande crítico de artes plásticas. Pound era, também, músico. Maiakovski era artista plástico, publicitário, ator, teatrólogo. Oswald — poeta, especialista em artes plásticas. Guimarães Rosa, escritor regionalista, era conhecedor do neoplatonismo, da cabala, da alquimia. E de Joyce, naturalmente. Esses alguns dos mecanismos da INVENÇÃO, da criatividade. Fica por conta de cada caso o mais importante, a radicalidade: a capacidade de levar um lampejo AS SUAS ÚLTIMAS CONSEQUÊNCIAS.⁶²⁵

Para Leminski, misturar códigos, criar colagens e montagens, eram formas de criar em arte, de forçar o provável e fazer vir o impossível. A julgar pela profusão de referências a outros tempos e outras culturas em seus escritos, a fórmula leminskiana valia também para a mistura de “culturas” e “temporalidades”, especialmente no que se refere à tentativa de comparar e relacionar o “seu” tempo e a “sua” cultura com “seus” outros. Mas a invenção do impossível não era, para Leminski, um gesto da vontade que, por alguma inspiração milagrosa, decidia dar origem a novas formas e objetos. Eram sempre forças que empurravam os grandes criadores que descrevia. A incidência dessas forças em seus processos de criação já foi analisada, em suas dimensões positivas e negativas, em momentos anteriores desta tese, quando foram descritas suas inspirações artísticas ou as barreiras contemporâneas que impossibilitavam a imaginação de alcançar outros mundos possíveis. Essa ida a outras imaginações, portanto, pode ser lida como uma tentativa de fugir a esse desse tempo “mundano” de uma atualidade na qual parecia cada vez mais difícil inventar. Mas não se tratava de uma fuga como sinônimo de escapismo, e sim uma fuga ativa, uma saída que permitia um “ver desde fora”.

Entendida por Leminski como a “manifestação mais elevada de invenção”⁶²⁶, a criação das próprias estruturas/processos, era uma tarefa que o poeta atribuía aos grandes inventores. Nessa última categoria estariam figuras como Mallarmé, Joyce, Maiakovski,

⁶²⁵ *idem*.

⁶²⁶ Qualificação que, anos depois, Leminski usaria para se referir à tradução.

Haroldo de Campos e Augusto de Campos, entre outros. Se, segundo seus próprios critérios, ele não chegou a ser um desses grandes criadores, é possível dizer que, de algum modo, a possibilidade de vir a sê-lo estava em seu horizonte, como ele mesmo afirmou em alguns depoimentos⁶²⁷. Pode-se dizer, portanto, que Leminski não buscava apenas produzir uma arte que correspondesse ao seu momento histórico (como se este fosse unidimensional), o que equivaleria a adotar estruturas/processos adequados a esse momento, mas problematizar os modos de estruturação que então existiam, hibridizá-los, selecionar entre eles os elementos que se poderia usar para compor um outro processo. Tal tarefa implicava em levar em conta os modos de temporalização constitutivos dos processos das estruturas/processos e criar outras temporalidades a partir deles. Essa habilidade de produzir acontecimentos e temporalidades talvez estivesse próxima daquilo que Leminski, por comparação com a teologia hindu, imaginava como possibilidade de salvação do seu hoje, que o poeta considerava “absolutamente necessária”.

Semelhança x contiguidade

Leminski nutria um grande interesse pelo pensamento por semelhança ou por analogia. É possível dizer que, sem o recurso a esse pensamento, seu método comparativo não seria possível. Um exemplo desse tipo de interesse é um ensaio escrito pelo poeta em 1977, dedicado ao pensamento mágico e as ciências ocultas:

As ditas ciências ocultas baseiam-se no que se pode chamar, genericamente, de pensamento mágico. Essas “ciências” (astrologia, cabala, alquimia, quiromancia, etc) não são reconhecidas pelo saber oficial. A Universidade as repele. As religiões Instituídas as exorcizam. A ciência as reduz a zero. Mas, apesar de todas as oposições, o pensamento mágico que as alimenta continua vivo, em todos os povos, em todas as latitudes, em todas as épocas. Que mistério se oculta por trás?

Por mais que, de acordo com Leminski, a “modernidade” e as ciências “oficiais” tivessem reduzido esse pensamento mágico a um saber menor ou mesmo um não saber,

⁶²⁷ LEMINSKI, Paulo. Entrevista concedida a Aramis Millarch. In: *Acervo Aramis Millarch*. Audio. 241 min. 1985. Disponível em: <http://www.millarch.org/audio/paulo-leminski>. Acessado em 21 out. 2015.

isolando-o como obscurantista, anedótico e ultrapassado, ele continuaria vivo e presente, mesmo que nas sombras. Isto porque, por mais que o pensamento da contiguidade, no interior do qual se encontrava a ciência “oficial”⁶²⁸, se esforçasse para reprimir o pensamento por semelhança, “a linguística moderna determinou que a mente humana, ao lidar com a linguagem, joga com dois princípios fundamentais: o princípio da similaridade e o princípio da contiguidade”⁶²⁹, sendo estes “os princípios do próprio pensamento”, isto é “para nós, as coisas ou são parecidas ou estão próximas. As coisas que são parecidas são do alcance do eixo da similaridade”. Mais do que se autoexcluir, essas duas formas se modulariam na experiência de linguagem de cada sujeito, tendendo mais para um ou para outra, ou podendo até mesmo se hibridizar e se projetar uma na outra, como no caso da poesia:

As que estão próximas são do alcance do eixo da contiguidade. Pensamento que lida principalmente com a similaridade é o mágico. Que lida principalmente com a contiguidade é o lógico. Esses princípios não se excluem. Pode haver momentaneamente a ditadura de um princípio sobre o outro. Mas eles são complementares. Roman Jakobson, o mais importante linguista vivo, chega a dizer que o fenômeno da poesia resulta da projeção do eixo da similaridade sobre o eixo da contiguidade. É o princípio também do trocadilho. Trocadilho e poesia são assim frutos da mesma operação. Nosso pensamento funciona da seguinte forma: coisas próximas tendem a ser parecidas. Coisas Parecidas se aproximam. A rima na poesia exemplifica Isso: palavras que rimam (semelhantes no som) tendem a se parecer no sentido: miséria, séria. A arte lida mais com o pensamento por similaridade (por semelhança). A ciência mais com o pensamento por contiguidade (por proximidade).⁶³⁰

Ao dizer, com Jakobson, que a poesia era a projeção do eixo da similaridade sobre o eixo da contiguidade, Leminski sugeria que a poesia possuía a estranha vocação para reunir a crítica, própria ao pensamento da contiguidade, e evocação da presença, própria ao pensamento da semelhança. Mas, se como afirmava o poeta, o “golpe de misericórdia”⁶³¹ no pensamento da semelhança havia sido o enciclopedismo e imposição ao mundo ocidental, pela burguesia, de uma razão contábil, era justamente o pensamento crítico, disciplinado, reto e autocentrado, que havia vencido, a crítica se tornando a forma privilegiada de busca

⁶²⁸ LEMINSKI, Paulo. Magia: pensamento marginal. *Diário do Paraná*. Anexo, Curitiba, 23 abr. 1977, p. 3.

⁶²⁹ *idem*.

⁶³⁰ *idem*.

⁶³¹ *idem*.

da verdade, transformando as verdades da semelhança em “superstição, a ignorância e o obscurantismo”⁶³², declarando sua morte e “fazendo o poeta e o bruxo perder seu emprego”⁶³³. A poesia, no entanto, parcialmente livre dessa obrigação de perscrutar a verdade racional, havia feito sobreviver algo dessas arcaicas formas de produção de verdades e, a partir delas, inventado novas formas de crítica, que se pautavam por um desejo de analogia, pela produção de um efeito de “como se”⁶³⁴, de uma presença ou efeito de presença.

Leminski fazia referência, no ensaio, à presença material da linguagem como elemento determinante de produção de sentidos. Mas seria possível lembrar também o texto de Haroldo de Campos publicado no *Anexo* (“A tradução com criação e como crítica”)⁶³⁵. Nesse texto, Haroldo comentava a capacidade da linguagem (na tradução) de evocar imagens, ritmos ou tons que não poderiam ser submetidos ao conteúdo ou ao sentido, mas que diziam respeito a corporalidade implicada nos atos da escrita e da leitura. No entanto, a forma de presença na linguagem que mais interessa aqui é aquela da escrita como sofrimento em ato, paixão, da composição poética que evoca, não a presença de indivíduos ou grupos sobre os quais se escreve, mas a paixão provocada pelo encontro com resquícios de um passado ou indícios de algo longínquo. Não se tratava, portanto, de escrever sobre alguém ou algo que se desejava evocar, mas da escrita como afeto, o sofrimento, a paixão, as forças que o encontro que o “objeto” provocou.

Uma coisa é certa.
A sociedade não precisa de poetas.
Nos Estados Unidos,
eles são encarcerados em manicômios,
se se chamam Ezra Pound.
Na União Soviética,
eles têm que dar um tiro na cabeça
se se chamam Maiakovski.
O poeta é a voz do universal.
Ele sente por mim.
Diz o que não sabem dizer.
Ele sofre por todos.

⁶³² *idem*.

⁶³³ *idem*.

⁶³⁴ CAMPOS, Haroldo de. Tópicos (Fragmentários) para uma Historiografia do *Como*. In: *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

⁶³⁵ CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. *Anexo. Diário do Paraná*. 10 mai. 1977, p. 2-4.

O poeta é um cristo.
 Ele goza por todos.
 O poeta é um devasso.
 Para ser inesgotável,
 o poeta tem que ser fonte, limite,
 horizonte:
 pênis e vagina.
 Para ser poeta,
 tem que ser mais que poeta.⁶³⁶

O poeta como sofredor, como aquele que sofria os sofrimentos alheios (ou “fingia” sofrer), mas não no sentido sentimentalista, e sim como aquele que se colocava como tarefa transformar em poesia uma certa relação com a realidade que era passiva, um “sofrer uma ação”⁶³⁷. Não estava tanto em questão expressar uma dor, mas fazer do poema o grito de dor, resultado do golpe sofrido. Sofrer por outro, para o poeta, não queria dizer sofrer no lugar de outro, com empatia por um outro, entendendo e expressando o sofrimento desse outro, nem mesmo o denunciando. Se a Razão e, portanto, a empatia, não eram esse “universal” ao qual Leminski remetia no poema, o que seria? Seu universal era esse sofrer e esse gozar. E o poeta, diferentemente do cientista burguês da modernidade, por ter acessado as linguagens da semelhança, poderia sofrer o sofrimento do outro, gozar por todos, isto é, traduzir, ficcionalizar o gozo e o sofrimento do outro. O poeta não era um piedoso, mas um tradutor: ele traduzia os sofrimentos alheios por meio da poesia, não para atingir uma compreensão universal, mas para agir sobre as próprias formas sobre as quais se sofre (dor ou gozo). Poetizar o sofrimento, nesse caso, equivalia a politizar o sofrimento. Ou seja, por dizer respeito ao encontro e a relação entre os sujeitos, o sofrimento era tomado como político. Nesse sentido, a poesia atuaria não exatamente como intervenção no real, mas como forma de especulação a respeito da partilha do sensível que, de acordo com Jacques Rancière, é a dimensão estética da política.

Na literatura, a poesia trabalha mais com a similaridade. E a prosa mais com a contiguidade. O exemplo mais completo do pensamento por contiguidade é a matemática. A série dos números naturais é a realização máxima dessa forma de pensamento. Pois bem. A magia (ou o pensamento mágico) é apenas uma aplicação do pensamento por similaridade. Veja-se, por exemplo, o que quer dizer a expressão popular “simpatia”. “Fazer uma

⁶³⁶ LEMINSKI, Paulo. Uma coisa é certa... *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 15. jun. 1977, p. 3.

⁶³⁷ LEMINSKI, Paulo. Poesia: paixão da linguagem. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 325-326.

simpatia” é obter um dado efeito através da similaridade. Para segurar o amor de alguém, o bruxo amarra seu nome num papel e queima. São rimas e metáforas. O nó físico do barbante do mágico é parecido com a ligação (nó) que ocorrerá na alma da vítima. O ato físico de queimar é definitivo. O efeito do nó na alma da vítima é definitivo. Essa lógica por similaridade é própria da magia, da poesia, da arte, do pensamento primitivo, dos loucos, das crianças e das mulheres. Insisto: nunca é puro. Trata-se de uma questão de dosagem. Magia, porém, é pensamento por contiguidade em estado quase puro. A civilização ocidental, tecnológica, racionalista, matemática, privilegiou o pensamento por contiguidade. O pensamento por proximidade que gerou a ciência grega. O mundo tecnocrático. Num mundo assim como o nosso, o pensamento por similaridade só pode ser um pensamento marginal, periférico, maldito. Daí, a desconfiança atual em relação ao mago, ao bruxo, ao poeta. O pensamento por similaridade está em baixa. Mas nunca foi eliminado. Ele está ali. Latente. Esperando para voltar a qualquer hora. Sob a forma de horóscopo. Missa negra. Ou poesia.⁶³⁸

A poesia aparecia como “simpatia”. Da mesma forma que a simpatia provocava um efeito de ação sobre uma realidade (mágica), a poesia e a literatura produziam ficções, efeitos de ação sobre uma realidade. Nos dois casos se pressupunha uma analogia entre real e ficcional que estava pra além da representação. O ficcional produziria efeitos na realidade.

Mas se esse pensamento havia sido marginalizado e recalcado desde o enciclopedismo e da tentativa de matematização e racionalização da realidade levada a cabo pela imposição do espírito burguês ao Ocidente, ele teria retornado no coração do pensamento científico, isto é, da contiguidade. A teoria freudiana do inconsciente, o princípio da indeterminação de Heisenberg, a teoria da relatividade de Einstein, foram, segundo Leminski, alguns dos responsáveis por esse retorno, sendo inclusive acusados de “misticismo” por alguns, na época de seu surgimento. E esse retorno teria sido acompanhado pelo reaparecimento das ciências ocultas pela via da contracultura, não tanto com o mesmo sentido que tinham no passado, mas como uma parte importante de estéticas da existência e como forma de rejeição do pensamento racionalista e cientificista “financiado pelos complexos bélico-industriais”⁶³⁹:

Mas o século XX veria uma estranha reversão do processo. No próprio interior do território sagrado da ciência, introduzem-se variantes perturbadoras. Na Física, surge o princípio de indeterminação de Heisenberg, colocando em xeque o próprio princípio da causalidade

⁶³⁸ LEMINSKI, Paulo. Magia: pensamento marginal. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 23. abr. 1977, p. 3.

⁶³⁹ *idem*.

fundamento do pensamento por contiguidade. A teoria de relatividade de Einstein pareceu a muitos físicos misticismo puro: a ciência soviética relutou em aceitá-la. As pesquisas abissais de Freud na psique humana terminaram por mostrar que a consciência humana é muito mais mágica do que imaginavam os sérios e engravatados cientistas do século XIX. Com o surgimento da contracultura, na segunda metade do século XX, as ciências ocultas regressam em peso, como forma de contestação do saber oficial vendido ao mal, como protesto contra a ciência que gerou a bomba, como repúdio ao pensamento por contiguidade financiado pelos complexos bélico-industriais. Os hippies ressuscitaram a astrologia. Aprenderam a ver as sortes pelo Taro, o baralho cigano. E a parapsicologia (terra de ninguém, zona cinzenta entre ciência e magia) se afirmou como a ciência do futuro. O saber das coisas proibidas. De tudo isso, uma conclusão. O ser humano nunca será um inteiro, se jogarmos fora uma de suas metades. Essa metade funciona por similaridade. E faz mágicas.⁶⁴⁰

As ciências ocultas apareciam, portanto, como uma das formas possíveis de reivindicação da presença contra as formas maiores da anti-presença, a bomba atômica e a catástrofe ambiental. Daí uma das ligações fundamentais entre esse pensamento não dualista (que não opunha similaridade e contiguidade) com a política: a tentativa de problematizar a partilha do sensível, a divisão entre semelhança e contiguidade, apontando para os perigos de uma política que excluísse de seu espectro uma dimensão fundamental da vida.

As semelhanças e similaridades permitiam, portanto, uma comparação do atual com o seu outro, o impossível, que poderia ser uma cultura distante ou um tempo pretérito, mas não por algum fascínio pela exotividade ou por uma curiosidade desinteressada. A comparação com esse outro, entre diferentes formas de habitar o mundo, interessava por aquilo que, no outro, poderia desterritorializar o local e, ao mesmo tempo, aguçar a imaginação para outras formas de habitar. Mas além dessas formas de habitar o mundo, a intimidade de Leminski com o pensamento da semelhança, lhe permitia também estabelecer relações com outras temporalidades e outras temporalizações. Os outros tempos ou culturas abordados nos ensaios eram tratados pelo poeta também a partir de suas experiências outras do tempo que poderiam afetar as atuais.

Não estava em questão a mera rejeição do passado em nome do novo, desejo de boa parte dos modernismos. Exemplar a esse respeito era a apropriação que Leminski fez dos simbolistas curitibanos: enquanto Dalton Trevisan queria bani-los do rol de artistas

⁶⁴⁰ *idem*.

significativos para a arte paranaense, o poeta curitibano enxergava nos simbolistas uma espécie de “antecipadores” das vanguardas artísticas que introduziram na arte, de maneira intuitiva, o princípio da incerteza, segundo o qual “o observador, ao observar, perturba a coisa observada”⁶⁴¹, rompendo com o naturalismo. Ao valorizar um certo traço do simbolismo que uma parte significativa dos modernistas se recusavam a considerar, Leminski sugeria que ainda haveria uma potência nesse passado que poderia ser utilizada no presente, ainda que, para isso, não fosse necessário se identificar plenamente com a poética simbolista. Não era o passado como um todo que lhe interessava, mas uma potência que ele carregaria. Potência esta, capaz de afetar, sensibilizar e que interessa revirar, retomar, explorar, apropriar, contra o atual.

Talvez tenha sido justamente essa atenção dada à poética simbolista que tenha chamado a atenção de Leminski para Cruz e Sousa. Na biografia do poeta catarinense, os simbolistas também apareciam como “os primeiros modernos”⁶⁴², aqueles que primeiro perceberam a impossibilidade de reduzir a imagem (ícone) às palavras, de objetivá-las através do discurso, mas que, mesmo assim, se colocaram a tarefa de “programar o indeterminado”⁶⁴³. O que equivalia a dizer que os poetas simbolistas se colocaram a tarefa de deformar a palavra, fazer do seu verbo algo afetado por aquilo de que falavam e que, segundo a lógica do discurso naturalista, deveria estar reduzido à condição de mero objeto.

No caso dos ensaios sobre o passado (os arquivos) de sua própria cultura, pode-se dizer as sobrevivências, os passados, o interessavam não por nostalgia, mas por permitirem pensar diferentemente a história e o tempo: compreender o modo como o tempo foi vivido no passado de sua própria cultura, tanto em suas margens quanto nos centros, poderia fornecer, também nesse caso, uma comparação com as formas pelas quais o tempo era vivido na sua atualidade. A resistência dos soldados negros, liderados por João Cândido, na Revolta da Chibata, poderia ajudar em uma dupla tarefa: por um lado, fornecer inspiração para um momento em que parecia difícil imaginar a produção de um acontecimento como aquele e, por outro, questionar os manuais da História oficial “que aprendemos na escola”⁶⁴⁴ (que apenas relatavam os grandes feitos produzidos pela agência dos grandes homens) e a

⁶⁴¹ LEMINSKI, Paulo. Significado do símbolo. *Ensaios e anseios crípticos*. 2ª edição ampliada. São Paulo: Unicamp, 2012, p. 288. Texto publicado originalmente em 1977.

⁶⁴² LEMINSKI, Paulo. *Cruz e Sousa: o negro branco*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 54.

⁶⁴³ *idem*, p. 56.

⁶⁴⁴ LEMINSKI, Paulo. Revolta da Chibata. Anexo. *Diário do Paraná*. 23. ago. 1977, p. 2.

História acadêmica que, em grande medida, estava dedicada a perscrutar os motivos do atraso e da dependência econômica do país, sem “tempo” para se demorar com eventos “menores” como este, relegados a uma historiografia de caráter anedótico.

Interessava ao poeta, portanto, questionar os modos de viver o tempo e o espaço na atualidade (crítica dos sentidos da modernização e do progressismo), mas também trazer à tona a presença do passado no presente, fazendo da linguagem um modo dessa presença, uma tradução. Esta última, poderia inspirar a constituição de novos modos de vida no presente, novas formas de habitar o mundo, menos destrutivas, preparadas para viver com menos, subsistir sem, no entanto, abdicar da intensidade⁶⁴⁵.

Leminski, como já foi dito, não era uma exceção, como ele mesmo repetiu algumas vezes, era parte de uma geração herdeira tanto da Tropicália quanto da poesia concreta⁶⁴⁶. Essa geração, que se “formou” intelectualmente nos anos do AI-5, do milagre econômico, da modernização conservadora, dos desenvolvimentismos e nacionalismos de direita e de esquerda, viu na Tropicália a possibilidade de uma perspectiva diferente de viver e produzir. Apesar de se manter à esquerda, abdicou da ideia de uma grande Revolução ou mesmo de uma intervenção brutal na realidade do país. Mais do que isso, fazia parte de um imaginário desenvolvimentista, que remontava à Primeira República e que ganhou força desde a Era Vargas, tendo seu ápice nos anos 1950 e 1960. A geração mencionada acima, que alguns chamam de marginal, alternativa, *undeground* ou mesmo “geração 1970”⁶⁴⁷, recusava esse desenvolvimentismo, mas parecia não ter a mesma fé tropicalista na transformação do país pela via da cultura. Esse coletivo de “criadores”, que não atuava enquanto movimento organizado, mas a partir de atuações individuais que dialogavam entre si, tinham um desejo difuso de transformação, mas que se resolvia mais em questionamentos constantes das certezas do que em na formulação de respostas precisas para os impasses que se apresentavam⁶⁴⁸. Um questionamento que não era apenas o desafio provocador a um pensamento dominante, mas também um constante trabalho sobre si mesmo. Tratava-se, enfim, para essa geração, de sofrer e acolher afetos e paixões. Estes últimos eram tanto

⁶⁴⁵ LEMINSKI, Paulo. AHAHAHAHAHA. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 3. ago. 1977, p. 1.

⁶⁴⁶ LIMA, Manoel Ricardo. *Entre o percurso e a vanguarda*: alguma poesia de P. Leminski. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult, 2002.

⁶⁴⁷ MORICONI, Ítalo. Mestres e discípulos. In: GARRAMUÑO, Florencia; AGUILAR, Gonzalo; DI LEONE, Moisés (Orgs.). *Experiencia, cuerpo y subjetividades*: literatura brasileña contemporánea. Buenos Aires: BVE, 2008.

⁶⁴⁸ CÁMARA, Mario. *Corpos pagãos*: usos e figurações na cultura brasileira (1960-1980). Belo Horizonte, UFMG, 2014.

positivos quanto negativos, vinham tanto do poder, daquilo que pressionava e sufocava, incitava e constrangia, quanto das potências que habitavam os recônditos da contemporaneidade, os distantes espaços de culturas radicalmente diferentes daquela do mundo urbano hipermoderno e os tempos arcaicos que revelavam toda uma “tradição”, uma “árvore genealógica” de marginais, inventores, revoltosos, feiticeiros, xamãs e ascetas⁶⁴⁹.

Leminski talvez tenha sido aquele que mais se esforçou por “teorizar”, descrever e traduzir a paixão característica dessa geração. Era nos seus textos que se encontravam repetidas e insistentes tentativas de criar imagens e sínteses que dessem conta dessa experiência geracional. Nesta experiência, estava em jogo repensar a ânsia de transformação característica das esquerdas, submetendo-as a critérios e condições precisos: não fazer das ações um instrumento de domesticação do outro e submissão da natureza a ambição desmedida do humano, problematizando a relação sujeito-objeto, sabendo extrair o máximo de intensidade do mínimo de “matéria-prima”⁶⁵⁰; não submeter o pensamento da semelhança ao pensamento racional e científico, mas equilibrar os dois; não fazer da linguagem o mero instrumento da transmissão de conteúdos, mas uma força capaz de evocar presenças e experiências de outros tempos e espaços; não submeter os tempos a um sentido único, seja ele progressista ou decadentista. Em suma, o desejo de transformação da realidade, com sua vontade de sentido (entendido aqui em uma acepção tríplice: sentido enquanto significado – como aquilo que deve ser objetivado pela crítica –, enquanto posição fixa e, ainda, enquanto orientação reta em direção ao futuro), deveria ser perpassado por um desejo de presença, para falar como Hans Ulrich Gumbrecht⁶⁵¹. Por presença, o que se entende aqui é a corporeidade das coisas e dos sujeitos, sua capacidade de afetar quem com ela estabelece uma relação. Essa presença pode se dar, não apenas no contato direto imediato, mas na linguagem ou em uma obra de arte, por exemplo.

O que a evocação da presença permitia era uma comparação. Leminski fazia da presentificação do passado e do distante um modo de comparar aquilo que, para o pensamento racionalista, estava fora do âmbito da comparação. Seguindo o raciocínio leminskiano, essa dificuldade do pensamento racional de comparar teria origem no seu

⁶⁴⁹ LEMINSKI, Paulo. Pajé. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, jan. 1977, p. 6.

⁶⁵⁰ LEMINSKI, Paulo. AHAHAHAHAHA. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 3. ago. 1977, p. 1.

⁶⁵¹ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea*. São Paulo: Unesp, 2015.

modo de conhecimento privilegiado: a contiguidade. Tratava-se de um conhecimento que avançava tateando na direção de seu objeto, cético quanto a qualquer possibilidade de grandes saltos explicativos como aqueles característicos dos mitos, que explicariam o mundo através de um recuo abrupto até a sua origem. A contiguidade *stricto sensu* só chegaria a acessar a origem mediante um recuo paulatino que explicasse a causalidade que levava da origem até o presente.

Leminski concluiu o ensaio sobre o pensamento mágico descrevendo o humano como ser cindido entre a similaridade e a contiguidade. Se ele concordava com Jakobson quando este dizia que a poesia reunia esses dois eixos do pensamento humano, afirmando inclusive que aquilo que havia de mais sofisticado nos saberes científicos já havia abandonado essa dicotomia, era porque pensava que apenas a combinação desses eixos poderia dar conta da tarefa de comparar códigos, tempos e culturas. Nesse método estava em questão “comparar afastando e afastar pela comparação”⁶⁵², fazendo da presentificação um processo de dessubjetivação e não de identificação. Assim, os revoltosos da chibata, os hindus, os *hippies*, os simbolistas, entre outros, eram atualizados para fazer o atual estranhar a si mesmo. A produção da presença era, na verdade, a emergência do estranho ao presente, ao atual. E essa produção exigia um método complementar, fundamental na produção leminskiana: a tradução.

No ensaio “A tarefa do tradutor”, Benjamin chamou a atenção para a necessidade de submeter à língua do tradutor a um choque com a língua do original⁶⁵³. Como se, para transcrever modos de dizer criados em uma língua estrangeira, fosse preciso escavar e moldar a língua nativa para forjar nela novos modos de dizer⁶⁵⁴. Sendo assim, mais do que abolir as diferenças entre as línguas em favor de uma pretensa fidelidade e unidade, a tradução seria uma prática que abre a língua do tradutor para a sua multiplicidade⁶⁵⁵. Ao transcrever um texto, o tradutor é forçado a “reimaginar”⁶⁵⁶ o texto original, rompendo as

⁶⁵² NODARI, Alexandre. Como. In: *Sopro*: panfleto político-cultural. Florianópolis: Cultura e Barbárie. n. 78, 2012, p. 8.

⁶⁵³ BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: CASTELLO BRANCO, Lucia. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFGM, 2008, p. 80.

⁶⁵⁴ CAMPOS, Haroldo de. Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 153-156.

⁶⁵⁵ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva / Fapesp; Campinas: Editora da Unicamp, 1994, p. 33.

⁶⁵⁶ CAMPOS, Haroldo de. Tradução, Ideologia e História. Remate de Males: Território da Tradução. Campinas, n. 4, p. 239-247, 1984, p. 245.

“barreiras apodrecidas”⁶⁵⁷ de sua língua, abrindo-a para a possibilidade de dizer diferentemente. Poeticamente, portanto, a tradução chagava até Leminski como uma das formas da paixão, do acolhimento e da possessão do “eu” pela alteridade.

Da mesma maneira, o que Leminski fazia ao traduzir uma experiência passada ou distante para a sua atualidade, era submeter esta última ao choque com aquilo as primeiras, confrontando modos de historicidade, iluminando outras formas de viver o tempo, alargando as possibilidades de experiência, produzindo uma imagem capaz de abrir o atual à multiplicidade temporal que nele existe. Esse conceito de “tradução” utilizado por Leminski era tomado de empréstimo a um leitor de Benjamin, Haroldo de Campos⁶⁵⁸, especialmente no que toca a ideia de tradução da tradição. Para Leminski, assim como para estes autores, este conceito englobava o sentido convencional de tradução, mas ia além dele, para significar o ato de “tornar compreensível aquilo que até então era incompreensível”⁶⁵⁹, produzir novas possibilidades de leitura a partir de um sofrimento, de uma paixão. Mas também “criar uma co-realidade de um original”⁶⁶⁰, isto é, inventar uma nova realidade que traduzisse para os sujeitos do presente o “ritmo”, a “imagem” ou o “tom”⁶⁶¹ de uma realidade outra. Articular uma “linguagem inflamada, que ultrapassava a vontade de ornamento para atingir às vezes a beleza agressiva”, em que “a expressão ultrapassa o pensamento”⁶⁶². O poeta descrevia ainda, a tradução como “a forma mais radical de recuperação da informação”⁶⁶³, que não se esquivava “da contínua sedimentação de estratos criativos” que a história impõe ao “original”⁶⁶⁴; “aproximações (contemporâneas) de um possível (passado), de uma série estocástica”⁶⁶⁵, da qual se receberiam golpes inesperados, mas da qual também se poderiam “saquear” armas para suas lutas e criar uma

⁶⁵⁷ BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: CASTELLO BRANCO, Lucia. A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008, p. 79.

⁶⁵⁸ LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. 2ª edição ampliada. São Paulo: Unicamp, 2012, p. 364.

⁶⁵⁹ *idem*.

⁶⁶⁰ *idem*.

⁶⁶¹ CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 10 mai. 1977, p. 2-4.

⁶⁶² BACHELARD, Gaston. *Fragmentos de uma poética do fogo*. Brasiliense: São Paulo, 1990, p. 33.

⁶⁶³ LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. 2ª edição ampliada. São Paulo: Unicamp, 2012, p. 365.

⁶⁶⁴ CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 10 mai. 1977, p. 2-4.

⁶⁶⁵ LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. 2ª edição ampliada. São Paulo: Unicamp, 2012, p. 365.

verdadeira “paideuma”⁶⁶⁶, entendida como reorganização dos arquivos e produção de uma “linhagem de radicalidades”⁶⁶⁷. A tradução, portanto, era um método de transformação da atualidade, de desatualização, uma das formas da poética leminskiana da paixão.

Ascese

Essa forma de se relacionar com o tempo, essa metodologia da comparação-tradução era vivida por Leminski, como o sugere Flora Sussekind, como um uma espécie de ascese, tanto em sua dimensão poética quanto na esfera ético-política⁶⁶⁸. A ascese deve ser aqui entendida enquanto formas de relação consigo, práticas e técnicas rigorosas através das quais o sujeito visa a sua própria transformação, seja ela espiritual ou corporal⁶⁶⁹. Historicamente, esteve associada tanto à busca filosófica pela verdade quanto à luta cristã contra as tentações que atrapalhavam o trilhar do caminho da purificação. A ascese, no caso leminskiano, dizia respeito à escrita de seus ensaios e poemas, bem como a constante problematização de si que ela implicava, poderia ser entendida um exercício de crítica da atualidade, uma tentativa de, pelo exercício a comparação, perscrutar e eliminar as redundâncias poéticas e políticas que apenas reiteravam as formas dominantes de relação com o tempo (o desenvolvimentismo, em especial).

Nesse sentido, a sedução característica do mercado e da cultura do espetáculo era descrita como tentação, não tanto a ser evitada, mas como algo com qual se deveria estabelecer uma relação guiada por um forte rigor crítico, sob pena de ser capturado pelas insidiosas forças do capitalismo; a mesma necessidade de escapar as tentações também podia ser verificada na relação de Leminski com a arte: para o poeta, tudo se passava como se a arte fosse constantemente assediada por forças reativas que a conduziam a acomodação e a institucionalização, das quais, para fugir, era preciso cuidado, atenção aos

⁶⁶⁶ Conceito criado pelo poeta Ezra Pound, definido por ele como “organização do conhecimento para que o próximo homem ou geração possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar o mínimo tempo com itens obsoletos”, recuperado por Haroldo de Campos e Décio Pignatari.

⁶⁶⁷ LEMINSKI, Paulo. *Ensaaios e anseios crípticos*. 2ª edição ampliada. São Paulo: Unicamp, 2012, p. 362.

⁶⁶⁸ SUSSEKIND, Flora. *Hagiografias*. In: GARRAMUÑO, Florencia; AGUILAR, Gonzalo; DI LEONE, Moisés (Orgs.). *Experiencia, cuerpo y subjetividades: literatura brasileña contemporánea*. Buenos Aires: BVE, 2008.

⁶⁶⁹ FOUCAULT, Michel. *apud*. ORTEGA, Francisco. *O corpo incerto: corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Garamond, 2008, p. 19.

detalhes e rigor. Esse rigor podia ser verificado em suas incessantes autocríticas, revisões e desvios de trajetória.

O rigor artístico, o trabalho incessante sobre a forma, compreendido como elemento complementar a invenção e não como o seu oposto, era, também ele, uma forma de ascese. Assim, pode-se dizer que a habilidade de “obter o máximo com um mínimo de recursos” é um atributo do asceta. E se este último desejava, através de seus exercícios, inventar um corpo ou uma alma, o artista almejava a criação de “um novo objeto no mundo”.

EM BUSCA DO RIGOR

Iluminar o âmbito do conceito de invenção é relativamente fácil comparado com a tarefa de definir RIGOR. Em que consiste o rigor de um artista? Rigor é fidelidade a uma estrutura. É economia. É não-complacência. O contrário de “rigoroso” é arbitrário, sem necessidade, gratuito estruturalmente. Não essencial. Rigor é recusar o fácil, obter o máximo com um mínimo de recursos. Rigor é manter-se coerente ao projeto. É uma espécie de exatidão. Enquanto o conceito de invenção parece ter que ver com “informação”, o de rigor aparenta-se a redundância (a repetição, o já-sabido). Rigor é a manutenção de uma certa temperatura uniforme no conjunto da mensagem por mais nova que seja. A complementaridade dos dois conceitos revela-se no seguinte: nos grandes criadores, a distinção desaparece. É o inventivo rigor. “Há um mecanismo que parece ser modelo ideal para um sistema econômico: o da pilha atômica, da floresta e da vida: utilizar a eficientíssima mola que é uma retroação positiva, uma tendência que deseja sempre ir à frente, mas controlá-la negativamente. Em suma: aliar o dinamismo do + à sabedoria do.” (Pierre Latil, o Pensamento Artificial).⁶⁷⁰

Esse rigor do artista-asceta, ao menos em seu modelo leminskiano, funcionava a partir de um movimento de “equivocidade controlada”⁶⁷¹: “Ir à frente”, inventar, “explodir os códigos existentes”, mas controlar o passo, modular a quantidade de inovação, usar estrategicamente a redundância, não desperdiçar recursos, não reificar involuntariamente aquilo que se pretendia combater. Se o asceta buscava purificar seu corpo e sua alma, superando as tentações, o artista fazia da tradução-ascese a oportunidade de limpar sua linguagem das redundâncias, dos excessos, dos dispositivos de poder que nela existiam.

Flora Sussekkind afirmou que a ascese, a provação e purificação são elementos fundamentais da poética de Leminski, bem como de boa parte de sua geração. Segundo ela,

⁶⁷⁰ LEMINSKI, Paulo. Rigor (Futebol Clube) x Invenção (Esporte e Regatas). *Diário do Paraná*. Anexo, Curitiba, 1. fev. 1977, p. 2.

⁶⁷¹ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Cosac Naify/N-1, 2015, p. 87.

diante da censura, da repressão e da violência e do quadro existencial e cultural que disso se produzir, tudo teria se passado “como se não fosse mesmo possível existir intelectualmente naquele momento sem, de algum modo, incorporar modelos hagiográficos”⁶⁷², sem uma certa simpatia pelas experiências corporais dolorosas e sua superação. Sussekind pretendeu chamar a atenção para as interpretações que enxergavam os artistas dessa geração (ela se refere à Ana Cristina Cesar, Casaso, e Leminski) a partir da autoimagem formulada pelos próprios, tomando-os como heróis ou mártires.

Se é verdade que essa geração, Leminski em especial, tinha na ascese um tema e um procedimento poético recorrente e no sofrimento uma experiência fundamental de relação com o mundo, e se Sussekind tem razão ao vincular esses elementos ao contexto da Ditadura Militar, talvez se pudesse, no entanto, entender esse desejo de “beatitude” e essa produção de imagens da santidade em um outro sentido, isto é, menos como reação ao contexto violento e efeito colateral deste, e mais como a produção de uma outra forma de se relacionar com o tempo. Nesse sentido, talvez a ascese seja mesmo a figura que mais se adequa para descrever essa geração, não tanto pelo desejo de construção de uma autoimagem heroica e sim pela constituição de outras formas de temporalização e subjetivação que implicavam um incessante trabalho sobre si, uma constante tentativa de ir além (ou aquém) a “realidade objetiva” ou a “consciência histórica” por meio da arte.

A ascese que Leminski reivindicava não era àquela do sacerdote que pregava o abandono do mundo em nome do ideal de um outro mundo, essa figura tão denunciada por Nietzsche. O que interessava ao poeta era a ascese enquanto prática de exercícios rigorosos em busca da “invenção”. Ela (a ascese) pressupunha um procedimento mais elaborado do que a mera rejeição da realidade: primeiramente, um afastamento do atual, esse estrato mais superficial do tempo, forçado por um afeto, um sofrimento provocado por uma lasca inatual que cortava o atual; depois, um mergulho no inatual, um acolhimento desse sofrimento, que necessitava de uma certa passividade, de um deixar-se tocar pelo outro. Tal como o oriental que se mantém em estado de passividade para entrar em contato com os fluxos do universo que atravessam a existência cotidiana; era só então, depois desse mergulho, que a ação aparecia, como resultado de um trabalho sobre si e não como causa

⁶⁷² SUSSEKIND, Flora. Hagiografias. In: GARRAMUÑO, Florencia; AGUILAR, Gonzalo; DI LEONE, Moisés (Orgs.). *Experiencia, cuerpo y subjetividades: literatura brasileña contemporánea*. Buenos Aires: BVE, 2008.

de uma transformação do mundo. Agir, na ascese leminskiana, não significava liberar explosivamente energias represadas pelos dispositivos sociais, tampouco calcular os movimentos com vistas à obtenção de determinados resultados na realidade, mas conformar os gestos para que eles não carregassem traços daquele ativismo que pretendia agir pelos outros ou no lugar deles. Importava criar uma consistência (inventar), mas mantendo um equilíbrio térmico entre ação e paixão.

A ascese aparecia, portanto, como prática rigorosa de exercícios que visavam o apagamento e a diluição de si enquanto sujeito soberano, tomada como condição *sine qua non* para a “invenção”. Escrever poemas e ensaios, para Leminski, equivalia a colocar diante de si a sua “experiência bruta” (com o outro) e trabalhar para produzir uma forma a partir delas. Esses exercícios diziam respeito tanto à preparação “para entrar no espírito do poema”⁶⁷³ quanto à própria escrita, pautada pela necessidade de recorrer sempre ao menor desperdício possível de palavras.

Apagar-me
diluir-me
desmanchar-me
até que depois
de mim
de nós
de tudo
não reste mais
que o charme.⁶⁷⁴

Esse apagamento de si remetia não apenas estava próximo do conceito de paixão, mas da leitura que o poeta curitibano fazia do *Mu-i* japonês, evocado aproximadamente no mesmo momento (meados da década de 1980). *Mu-i*, segundo Leminski, equivalia a “não fazer, [...] é um princípio dinâmico, [...] um fazer conforme a lógica interna do processo das coisas, é um conformar-se, vale dizer, é um não fazer. [...] se assemelha mais aos processos da natureza, um deixar-se ir, uma Abertura”⁶⁷⁵. Ao contrário da “arte ocidental

⁶⁷³ LEMINSKI, Paulo. Eu quero viver de verdade, eu fico com o cinema americano. In: LEMINSKI, Paulo. *Memória de vida*: Paulo poeta Leminski. Curitiba, 23 ago. 1989, s/p.

⁶⁷⁴ LEMINSKI, Paulo. *Toda Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 84. Originalmente publicado em: LEMINSKI, Paulo. *Não fosse isso era menos, não fosse tanto era quase*. (80 poemas). Curitiba, Zap, 1980, s/p.

⁶⁷⁵ LEMINSKI, Paulo. *Ventos ao vento*. Ensaios e anseios crípticos. 2ª edição ampliada. São Paulo: Unicamp, 2012, p. 380. Tudo indica que o texto foi escrito em meados da década de 1980.

(principalmente, a poesia) sempre colocou ênfase exagerada na ‘expressão do eu’⁶⁷⁶, a valorização do artifício e do querer humano contra a natureza. Um artifício que, aliás, sugeria Leminski, fundava a própria divisão ocidental entre natureza e cultura. Como já se viu nesta tese, o poeta não era adepto de nenhum retorno ao artesanal ou ao natural, entendido como origem primeira do Homem.

O ícone, tão reivindicado por Leminski, poderia ser entendido, dessa forma, era entendido por ele como forma de criar com menos, de limpar a mensagem, não tanto dos mal-entendidos e ilegibilidades, mas dos fascismos e estalinismos que a sequestravam. E isso era efetuado não como proposta revolucionária de linguagem, mas a partir do reaproveitamento dos restos da linguagem ordinária ou da linguagem capitalista da publicidade, dos muros e paredes da cidade e nos jornais. Ainda que essas intervenções fossem, de fato, ações, elas carregavam algo do “não fazer”, da potência “genérica, coletiva, impessoal” dos dispositivos das sociedades de massas e revertê-los a favor da arte.

No gosto do poeta pela síntese, no esforço para evitar palavras desnecessárias, estava em jogo uma linguagem “pam-pam”⁶⁷⁷, de “carne e osso”⁶⁷⁸, que se colocava diante do outro como uma presença, um efeito de presença e não uma argumentação racionalista e verborrágica, com um sentido pronto para fornecer orientação. Mas esse efeito era menos uma causa ou o início de uma nova estruturação do que o resultado de um procedimento ascético e artístico. Na interferência e na invenção, deveriam estar presentes os outros que vinham para povoar o deserto do eu:

Contranaciso

em mim
eu vejo o outro
e outro
e outro
enfim dezenas
trens passando
vagões cheios de gente
centenas
o outro
que há em mim
é você

⁶⁷⁶ *idem*, p. 380.

⁶⁷⁷ LEMINSKI, Paulo. Eu quero viver de verdade, eu fico com o cinema americano. In: LEMINSKI, Paulo. *Memória de vida*: Paulo poeta Leminski. Curitiba, 23 ago. 1989, s/p.

⁶⁷⁸ *Idem*.

você
 e você
 assim como
 eu estou em você
 eu estou nele
 em nós
 e só quando
 estamos em nós
 estamos em paz
 mesmo que estejamos a sós⁶⁷⁹

E se paixão era o nome do sofrimento e do apagamento de si enquanto sujeito da ação, em nome de uma ação que age nesse sujeito, então talvez seja possível afirmar que existia em Leminski uma *poética da paixão*. Mas como descrever esse movimento poético nos ensaios/poemas de Leminski publicados no Anexo e do *Pólo Cultural*? A estrutura de seus textos dava uma amostra disso, como já foi demonstrado na análise do ensaio sobre o hinduísmo. Assim como naquele texto, em diversos outros o poeta seguia uma certa forma de narrativa: partia de uma análise da realidade, de um diagnóstico sobre algum ponto preciso dela, estivesse isso explícito ou não; em seguida, suspendia essa análise crítica para iniciar uma descrição (de um outro tempo ou espaço) que, ao menos aparentemente, não guardava relação direta como aquela. Podia se tratar de um passado distante, uma outra cultura, um acontecimento radical, etc. Essas descrições, que, apesar da brevidade, flertavam com a etnografia, possuíam o caráter de uma saída da atualidade, de um mergulho em outro tempo e outra geografia, quando não no caos informe do impossível. Nelas, Leminski procurava traduzir para a linguagem de sua atualidade, um pensamento e uma imaginação de outros tempos e outros espaços, praticando aquela estranha deformação da língua da do tradutor pela língua traduzida, da qual falava Benjamin⁶⁸⁰. Via de regra, no final de seus textos, nem sempre de forma explícita, retornava a atualidade, comparando esta última com a realidade descrita no “mergulho” do qual se falou acima. Essa atualidade, simultaneamente criticada e relativizada por uma presença outra, já não era mais a mesma, os limites de seus possíveis eram outros, agora apresentada como menos

⁶⁷⁹ LEMINSKI, Paulo. *Toda Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 32. Originalmente publicado em: VÁRIOS AUTORES. *Sangra*: cio. Curitiba, 1980.

⁶⁸⁰ BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: CASTELLO BRANCO, Lucia. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008, p. 79.

necessária, mais contingente. Tudo se passa como se, desses outros tempos e geografias nas quais mergulhava, fosse possível extrair uma “salvação para o presente”.

O poeta forneceu uma metáfora desse trabalho sobre si e da tarefa política ao qual ele estava associado no seu já citado ensaio “Ascese e escassez”:

Um eremita das vastidões da Tebaida, um dos chamados Padres do Deserto, era alimentado miraculosamente por um corvo, que lhe trazia, todo dia, uma maçã no bico. Perto da gruta do monge, corria um riacho onde ele jogava a casca da maçã trazida pelo corvo. Assim foi por muitos anos. Um belo dia, o monge achou que tinha atingido o cúmulo da santidade e partiu do lugar. Descendo ao longo do riacho, encontrou outra gruta, habitada por um monge da sua idade.

Na conversação sobre as coisas do céu, o primeiro monge mencionou, com uma ponta de orgulho, a graça singular com que o Senhor reconheceu sua perfeição: durante 70 anos, um corvo lhe trouxera, todo dia, uma maçã.

O outro monge disse que, em matéria de favores divinos, não ficava atrás: ele se alimentara, por 70 anos, de uma casca de maçã que, miraculosamente, vinha boiando no riacho, todos os dias.

Temos sido o primeiro monge. Vamos, logo, ter que ser o segundo.⁶⁸¹

Leminski se referia a necessidade de, diante do “fim” dos “recursos naturais” de uma catástrofe ambiental eminente, adotar um outro modo de vida. Não se tratava, para o poeta, portanto, de reduzir o uso que a cultura fazia da natureza, o que significaria permanecer no interior da dinâmica daquela mesma economia, mas de reconfigurar o aparelho “econômico-mitológico”⁶⁸² para uma nova Era (que “não vai ser festival”) na qual essa dicotomia (natureza e cultura) daria lugar a outras formas de relação entre sujeitos. O que estava em questão era uma certa ideia de subsistência (tal como a que Pierre Clastres já havia descrito em 1974⁶⁸³), encarada como forma de vida, modo ativo de fazer, e não como incapacidade de produzir excedente. Contra os limites impostos pelo desenvolvimento das atuais sociedades capitalistas (o fim dos recursos naturais que impediriam a continuidade mesma desse desenvolvimento), importava “limitar o limite”⁶⁸⁴, fazer desse limite algo outro, isto é, uma poética e uma prática do menos, uma vida com menos. Uma vida que precisaria ser criada a partir desse limite, dos restos, do lixo, mas também a partir de

⁶⁸¹ LEMINSKI, Paulo. Ascese e escassez. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 30 jun. 1977, p. 5.

⁶⁸² *idem*.

⁶⁸³ CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado*. Tradução de Theo Santiago. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

⁶⁸⁴ NODARI, Alexandre. Limitar o limite: modos de subsistência. In: *Os mil nomes de Gaia: do Antropoceno a Idade da Terra*, 2014, p. 4.

“agenciamentos sincréticos de alta intensidade”⁶⁸⁵, de uma “bricolagem tecnoprimitivista e da metamorfose político-metafísica”⁶⁸⁶. Essa ascese não era simplesmente um produto de seu momento histórico, mas um modo de temporalização que estava em conflito com outros. A historicidade desses modos de temporalização, portanto, deve ser pensada na relação sua relação com esses outros. Seus textos sobre o hippie e sobre os xamãs ameríndios apontavam para uma necessidade de problematizar os tempos da civilização pós-industrial, que produziu, além da iminência da catástrofe ambiental e da bomba nuclear, uma imensa maquinaria de controle e capitalização do tempo.

Por fim, cabe lembrar que era a paixão, tal como ela foi descrita no decorrer desta tese, que orientava o pensamento leminskiano do tempo. Era o encontro com resquícios e fragmentos de outros tempos, outras tradições, outros pensamentos, bem como o afeto produzido nesse encontro, que inspiravam Leminski na constituição de seus modos de temporalização, nas suas montagens e bricolagens temporais. Era a partir da paixão que Leminski reunia fragmentos de outros tempos sem, no entanto, reduzi-los a mero produto subjetivo do sujeito do saber ou a elementos que permitiriam construir certa verossimilhança com relação a essa realidade outra que descrevia. E era essa experiência da invenção de múltiplas e tensionadas formas de relação com as presenças do passado na atualidade que caracterizava a historicidade leminskiana. A tradução, por sua vez, era o modo como Leminski articulava essas presenças em suas narrativas. Para usar a expressão de Walter Benjamin, estava em questão saquear a tradição, ir ao passado para buscar armas para as lutas políticas do presente, mas também fazer da própria tradução desse passado uma arma. “Recuperar” as “invenções” dos “malditos e minoritários”, reconstituindo uma “linhagem de radicalidades”⁶⁸⁷ que pode funcionar como inspiração para uma atitude radical no presente. Mais ainda, rasgar o “tecido da história”⁶⁸⁸ deixando ver o emaranhado de tempos que se agitavam sob a superfície aparentemente lisa e contínua do presente.

⁶⁸⁵ DANOWSKI, Déborah, VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há Mundo por vir?* Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie: Instituto Sócioambiental, 2014, 158.

⁶⁸⁶ *Ibidem*, 159.

⁶⁸⁷ LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. 2ª edição ampliada. São Paulo: Unicamp, 2012, p. 365-366.

⁶⁸⁸ *Ibidem*, p. 362.

4.3 RETTAMOZO E A MANIPULAÇÃO DO IMPREVISÍVEL

Uma grande parte da produção artística de Rettamozo no final dos anos 1970 estava relacionada à questão das forças. Por um lado, as forças econômicas, sociais e históricas que achatavam as possibilidades de existência, como no caso da repressão levada a cabo pela Ditadura Militar; ou as forças de uma nascente sociedade do espetáculo, que pareciam a tudo arrastar para o campo da mercadoria e do consumo. Por outro, as forças de resistência, os ritmos imprevisíveis, os andamentos não lineares e os movimentos aberrantes e estranhos, aqueles afetos e singularidades que Deleuze afirmava estarem além ou aquém do humano, que dilaceravam os corpos e permitiam o surgimento novas consistências.

O corpo era elemento fundamental para a produção do artista. Era em torno do corpo que boa parte de suas problemáticas giravam. Figurando os efeitos do poder havia as gravatas que apertavam a garganta, as camisas de força, as cordas que amarravam a língua, rolhas que tapavam a boca e os ouvidos, enxertos robóticos que mecanizavam os movimentos, a pele cuja censura moral impedia o toque, os olhos angustiados, os “X” que anulavam o próprio corpo, os estados de paralisia, a sedução física do consumo, para ficar em uma lista parcial. Por outro lado, havia as resistências, isto é, a nudez, enxertos corporais de objetos “estranhos”, a sugestão de técnicas corporais “estranhas”, o corpo transformado em obra, além dos índices corporalidade que atravessavam escritos, instalações, cartuns, intervenções urbanas e outras produções intersemióticas. Mas o que isso tudo teria a ver com uma teoria do tempo ou com a evocação de outros modos de temporalização?

O corpo era, nos trabalhos de Rettamozo, o local onde a força do tempo incidia. Era a partir do corpo que o artista dava expressão aos afetos do tempo: o sentimento de “sufoco” proveniente da censura, a ausência de perspectivas em relação ao futuro, o cinismo do cotidiano, o passado-fardo da civilização que domesticava os instintos, o tempo circular do presentismo, o tempo capturado pelo Capitalismo, acelerado pela incessante produção de novidades que dificultavam cada vez mais a invenção de formas de sentir e pensar. Nessas figurações, o corpo e seus sentidos apareciam embotados, pressionados, distorcidos, deformados, diluídos, contidos, apressados, submetidos a uma atualidade que, misturando a velocidade extrema e a capacidade de captura da sociedade espetacular com o pesado

aparato da repressão, produzia um regime de ambíguo de produção de temporalidade. O corpo seria, portanto, simultaneamente superexcitado e domesticado, produzindo o embotamento.

Entretanto, simultaneamente, Rettamozo não deixava de lembrar insistentemente as possibilidades de fuga dessas temporalidades. Não estava em jogo apenas descrever ou figurar estados corporais, mas também imaginar e praticar outras formas de se relacionar com o tempo, outros modos de temporalização. É nesse sentido que se poderia dizer que os movimentos aberrantes que perpassavam a produção de Rettamozo envolviam uma espécie de aprendizado do tempo, um processo de experimentação temporal composto por três momentos, que visava liberar o corpo das forças que o constrangiam e potencializar aquelas que propiciavam a constituição de mundos outros: uma cartografia dos afetos, que diz respeito ao diagnóstico e a figuração dos afetos-tempo de sua atualidade; uma tentativa de liberação do corpo por meio de experimentações corporais estranhas; e, por fim, o último movimento desse aprendizado culminava com a conquista daquilo que ele chamava de “manipulação do imprevisível”⁶⁸⁹, isto é, a habilidade de, a partir de deslocamentos “anfíbios”⁶⁹⁰ (entre o dentro e o fora) na atualidade, produzir modos outros de temporalização. A cada um desses modos correspondia uma das formas da poética da paixão de Rettamozo.

Cabe lembrar ainda, antes de analisar mais detalhadamente estas três fases ou momentos da produção de Rettamozo, que elas não correspondem a etapas cronológicas sucessivas dessa produção, mas que se distribuem ao longo dela de maneira não estanque. Não apenas um tipo de obra não sucede o outro, como também uma mesma obra poderia conter mais de um desses procedimentos. Um trabalho que privilegia o primeiro momento pode conter elementos do segundo ou do terceiro, por exemplo.

Cartografia dos afetos

⁶⁸⁹ RETTAMOZO, Luiz Carlos. O jogo do bicho ou a declaração de seus direitos. *Diário do Paraná*. Anexo. 27, jul. 1977. p. 4.

⁶⁹⁰ *idem*.

O tema do embotamento dos sentidos e da “vida sendo cortada pela metade”⁶⁹¹ já foi tratado nesta tese. Mas cabe ressaltar que Rettamozo pensava a expressão artística desse embotamento vital não apenas como lugar da interpretação ou da denúncia, mas como um primeiro momento de seu aprendizado do tempo, ou antes, de especulação sobre as formas de viver o tempo, antropologia especulativa da temporalidade. Todos os cartuns, fotografias, textos e performances em que o corpo era figurado como embotado, amarrado, bloqueado ou anestesiado, podem ser lidos como parte de um processo de pesquisa e reconhecimento das pressões, forças e violências que atuavam sobre os corpos no contexto contemporâneo. Como se, para o artista, o primeiro passo para liberar o corpo dos dispositivos que o constrangiam (repressão e censura) ou o superexcitavam (apelos midiáticos e espetaculares por consumo) fosse o reconhecimento de suas formas, a exploração de seus paradoxos e a expressão dos seus efeitos. Ao criar, figurativamente, um duplo dessa violência e de seus efeitos, era como se o artista, sem deixar de ser afetado por ela, pudesse tomar certo distanciamento, realizando aquele movimento anfíbio que reivindicava. Esse movimento permitia não apenas o gesto de identificação de um funcionamento do poder, mas também o apontamento de sua contingência.

Se os textos de Rettamozo eram explícitos ao vincular esse embotamento dos sentidos à ditadura ou ao regime espetacular de produção de subjetividades, os cartuns e fotos o faziam de maneira mais sutil (aludindo a autocensura, ao caráter externo dos dispositivos que bloqueiam o corpo, etc.). O presente, o atual, aquilo que se poderia chamar de “seu” tempo, pesava sobre os corpos.

Nessas produções que constituíam o primeiro momento do movimento anfíbio de Rettamozo, em especial nos seus cartuns, o corpo era figurado em suas reações aos golpes que lhe atingiam. A experiência do próprio artista, que havia sentido na própria pele a censura e, evidentemente, os apelos do espetáculo, tinha aí relevância. Mas não se tratava apenas de história pessoal, os cartuns eram a forma pela qual o próprio Rettamozo respondia e reagia ao seu presente, à sua situação histórica mais ampla. Desse modo os cartuns poderiam ser tratados como uma espécie de sismografia ou cartografia, sofrendo as vibrações de da história e no próprio corpo e retransmitindo-os graficamente. Ali apareciam as forças reativas da censura e da repressão, a onipresença sufocante do mercado, as dificuldades de imaginar um futuro descontínuo em relação ao presente. Apesar de, em

⁶⁹¹ RETTAMOZO, Luiz Carlos. ArtShow. *Pólo Cultural*. 21 set. 1978, p. 1.

certos momentos, já apontar para os afetos do tempo em si, o que predominava eram as emoções, a tristeza, a alegria, o medo, a ansiedade etc., efeitos dos impasses, dúvidas, incertezas e paradoxos que constituíam aquela situação histórica.

Os cartuns por meio dos quais Rettamozo figurava a repressão foram apresentados no capítulo anterior, quando foram discutidos mais longamente. Assim, importa dedicar-se agora a compreender como essa produção imagética respondeu à emergência de uma sociedade do espetáculo promovida pela política desenvolvimentista da ditadura militar:

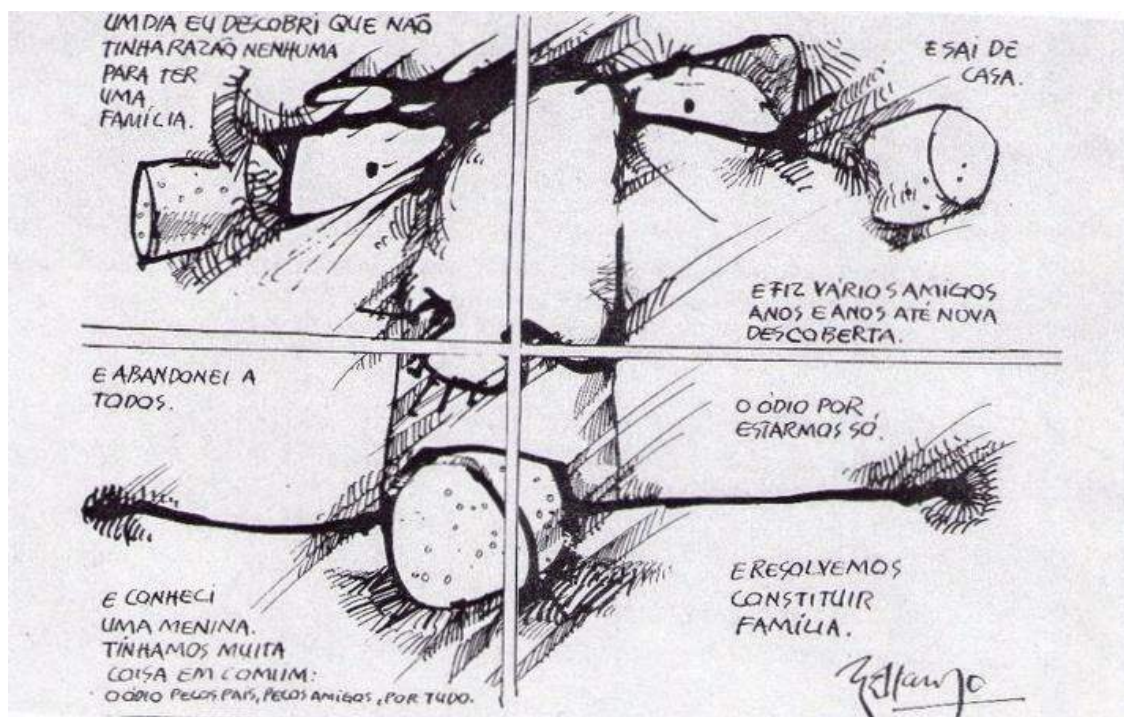


Fig. 27. Ódio. RETTAMOZO, Luiz Carlos. *Diário do Paraná*. Anexo. 22 jan. 1977.

As rolhas nas orelhas e na boca eram, como foi comentado anteriormente, uma marca das figurações dos cartuns de Rettamozo. Podiam ser lidas como uma espécie de alusão ao “embotamento dos sentidos”⁶⁹², produto tanto da repressão praticada pela ditadura militar quanto da cultura espetacular e consumista (que embotava por meio de uma superexcitação) do capitalismo desenvolvimentista brasileiro. Uma atuava proibindo de falar e ouvir certas coisas e outra gerindo a dinâmica das múltiplas formas de falar e ouvir (seria possível acrescentar o ver/ler). Ambas atuavam restringindo violentamente o campo de

⁶⁹² KAMINSKI, Rosane. *Imagens de Revistas Curitibanas: análise das contradições na cultura publicitária no contexto dos anos setenta*. Dissertação. 213 f. (Mestrado em Tecnologia) Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná. Curitiba, 2003, p. 12.

possibilidades. Mas permanecer apenas neste nível de análise ainda poderia suscitar a ideia de que para resistir a esses dispositivos que produzem “ilusões” bastaria criar uma “imprensa alternativa” ou obra de arte que, fora dos meios do espetáculo, pudesse falar a “verdade”, desmascarar a farsa, revelar o jogo de espelhos através dos quais se produz a ilusão. No entanto, seria preciso ir mais longe, pois as coisas eram mais complexas.

Nesse cartum (fig. 27), tanto a narrativa imagética quanto a escrita, eram circulares e acabavam no mesmo ponto em que começavam, pareciam não se desenvolver. Se, por um lado, o texto indicava um aparente transcorrer dos acontecimentos (descoberta de ausência de sentido da família, saída de casa, novos amigos, o abandono destes, identificação com a “menina”, a constituição da nova família), por outro, a ideia de tempo circular se mostrava na volta do personagem a família e na estaticidade da sequência dos quadrinhos. Além disso, em vez de usar o recurso aos quadros para demonstrar o transcorrer da ação, é um único rosto que, cortado em quatro partes, ocupa todo o espaço.

A modernização conservadora já havia trazido a massificação da televisão, o cinema hollywoodiano, a publicidade espetacularizada e a “americanização” dos costumes, com toda a sua carga de superexcitação dos sentidos pela sequência quase ininterrupta de imagens despejadas sobre o “espectador”, tornando este suscetível a uma espécie de “hipnotismo” consumista tão comentado por um imenso número de pensadores, dos mais infames aos mais célebres. O cartum e os quadrinhos eram, também eles, exemplos dessas linguagens importadas, ainda que não tivessem o mesmo alcance massivo do cinema ou da televisão. Assim, ao usar uma dessas linguagens da “hipnose”, Rettamozo fazia um trabalho de desativação do dispositivo espetáculo. Diferente das imagens sequenciais do cinema, da televisão e dos cartuns tradicionais, a imagem de Rettamozo interrompia o tempo, o fazia andar em círculos, não oferecia garantias de satisfação de necessidades, apenas um esboço biográfico ficcional de uma vida que, tentando sair dos “vícios” e automatismos da existência, acabava por reificar esses mesmos padrões de comportamento.

O recurso a um tempo parado ou circular mesmo em um suporte como os quadrinhos, que via de regra apostava em narrativas lineares, poderia ser lido como aquilo que o próprio Rettamozo chamou de “contradição”⁶⁹³, isto é, a percepção do “potencial dos *massmedia*”⁶⁹⁴, a “ocupação”⁶⁹⁵ de seus “espaços” (televisão, publicidade, rádio, editoras,

⁶⁹³ RETTAMOZO, Luiz Carlos. ArtShow. *Pólo Cultural*. 21 set. 1978, p. 1.

⁶⁹⁴ *idem*.

galerias, quadrinhos, fotonovelas, etc.) “recheando”⁶⁹⁶ diferentemente seus meios, suportes e linguagens.

A imagem interrompe a sequência e não oferece nenhuma sugestão de ação, nenhum esboço de solução para o problema que coloca. Nesse sentido, é possível pensar em, pelo menos, dois caminhos de análise: primeiramente, a expressão característica de um momento em que parecia cada vez mais difícil imaginar futuros outros, no qual, por mais que se buscassem saídas, alternativas e outras possibilidades, tinha-se a sensação de ficar no mesmo lugar ou de fazer ainda muito pouco. O próprio Rettamozo ponderou, em muitos de seus textos, sobre a dificuldade de afirmar taxativamente qual seria a função da arte e sua capacidade de intervenção na “realidade”, sobre a crise das vanguardas e de suas utopias. A imagem funcionaria como expressão de um mal-estar de toda uma geração. Mas numa segunda possibilidade de análise, seria preciso pensar que a imagem, como muitas das produzidas pela arte contemporânea, ao longo de todo o século XX, se contentava com esse movimento parcial de parada, de negatividade. E o fazia não por não acreditar na impossibilidade da ação (toda a crítica de Rettamozo negava essa hipótese), não por um ceticismo, mas justamente porque se tratava apenas de problematizar as formas de sensibilização, suspender um certo modo de seu funcionamento, se restringindo a abrir a possibilidade de outras, sem, no entanto prescrevê-las.

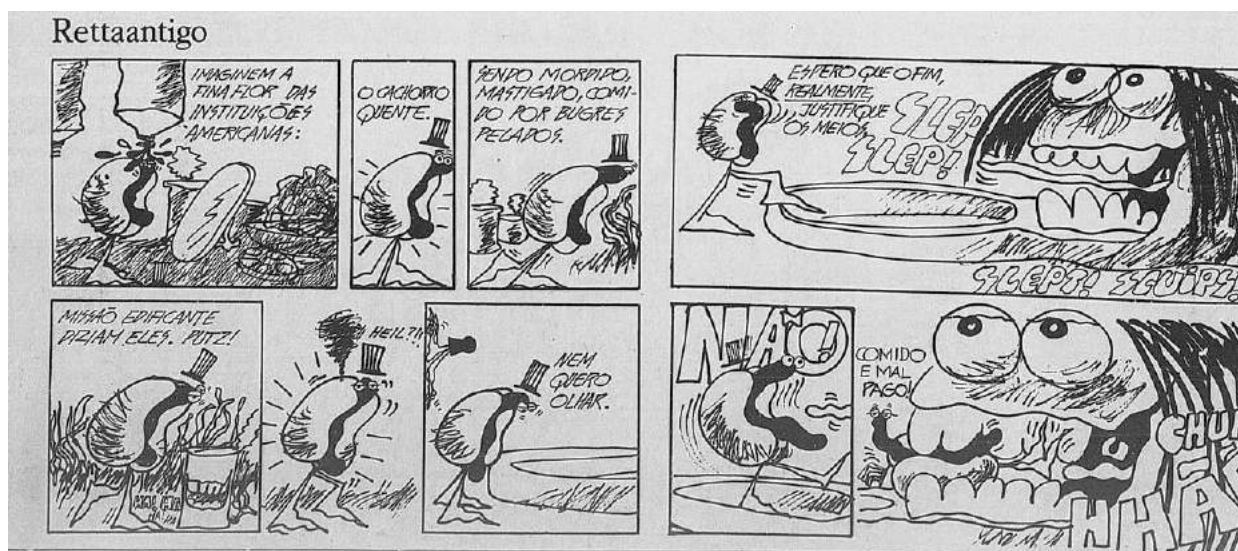


Fig. 28. Rettaantigo. RETTAMOZO, Luiz Carlos. *Diário do Paraná*. Anexo. 2 ago. 1977.

⁶⁹⁵ *idem.*

⁶⁹⁶ *idem.*

No quadrinho *Rettantigo* (fig. 28) a “americanização” dos costumes (assunto em voga naquele momento), era tematizada. O cachorro quente, “fina flor das instituições americanas”, antropomorfizado, reclamava do seu destino: tornar-se alimento para “bugres pelados”. A figuração do desespero do cachorro quente o colocava longe do lugar triunfal, ainda que negativo, ao qual o discurso desenvolvimentista ou contradiscurso “anti-colonialista” costumavam alçar os símbolos estadunidenses. Estes discursos demandavam autonomia e faziam uma crítica que chamava a atenção para a urgência de preservar e fazer crescer os valores nacionais, contra a força esmagadora do “imperialismo”. A história em quadrinhos de Rettamozo sugeria um outro olhar sobre essa força americanizante. Não se tratava de denunciar o algoz que chegava para conquistar e dominar através da ilusão ou da alienação ou para afirmar a verdadeira liberdade, mas de um dispositivo (o cachorro quente, instituição americana) que poderia tanto funcionar produzindo dominação quanto ser desativado por um gesto que se poderia chamar de “antropofágico”⁶⁹⁷: engolir o dispositivo, apropriar-se de sua potência criativa, de sua capacidade de disseminação, tendo ou não a “consciência crítica” dessa subversão.

O personagem que come o cachorro quente, com seus olhos arregalados e seu desejo animalesco por comida, se assemelhava muito às representações literárias e imagéticas dos sujeitos “hipnotizados” pelas imagens midiáticas, já relativamente comuns na iconografia da década de 1970. Rettamozo não retratou exatamente um processo de colonização cultural ou, ao menos, não como a crítica anti-imperialista costumava retratá-la. O que aparecia no cartum era uma crítica irônica a este discurso: tanto o colonizador quanto o colonizado foram figurados comicamente como vítimas infames, longe de sua vilania ideológica ou de sua inocência, dois lugares comuns associados a esses personagens. O “bugre pelado”, consumidor da cultura americana, possui no cartum um estatuto ambíguo, isto é, nem totalmente passivo, nem soberanamente consciente da apropriação que faz dos dispositivos que deveriam “colonizá-lo” e “aliená-lo”.

Ao invocar essa imagem do consumidor hipnotizado e colocá-la em relação com a desse “colonizador” titubeante, frágil, receoso, fazendo inclusive o consumidor degluti-lo, Rettamozo problematizava as próprias ideias de “alienação”, “colonização”, “influência”,

⁶⁹⁷ KAMINSKI, Rosane; FREITAS, Artur. “Desinformação”: design e sócio-semiótica. *Revista da Vinci*, Curitiba, v. 3, n. 1, p. 71-82, 2006, p. 60.

“americanização”. O artista fazia uma crítica da ideia de que haveria uma via de mão única na relação entre colonizador e colonizado, sendo este último “alienado” de uma consciência própria, como alguém que só reuniria condições de resistir após ser submetido por outrem – alguém dotado de um grau maior de consciência da situação – a um trabalho de conscientização. Não havia uma consciência soberana agindo sobre outra, por ela objetivada. No cartum, as posições de sujeito eram mais ambíguas, portanto, mais reversíveis.

As imagens de Rettamozo traziam em si a ambiguidade da qual nasceram: eram um produto da cultura espetacular, do mundo *pop*, da banalidade dos jornais de grande circulação, se assumiam inteiramente enquanto tais, mas também eram críticas dessas instâncias. Rettamozo reconhecia nelas, simultaneamente, a atuação de um mercado que “hipnotizava” e “anestesiava”, mas também um enorme potencial crítico e criativo.

Assim, em Rettamozo, havia a demanda de uma ética mais “antropofágica”, mais crítica de si mesma, porque menos fechada sobre si. Essa ética pressupunha que se está sempre “com” o outro (ainda que este outro seja o poder), coexistindo com ele, sem poder afastá-lo como se ele fosse mera exterioridade.⁶⁹⁸ Rettamozo chamava de “visão catastrófica mas realista”⁶⁹⁹ essa ideia de que o mercado, o mundo da arte e a mídia eram partes constitutivas dos sujeitos de seu tempo e que, portanto, não era mais possível estar fora destas instâncias. O que restava fazer, portanto, era “ocupar os espaços”⁷⁰⁰. Esses cartuns, assim como seus textos críticos e outras obras as mais diversas, realizavam uma certa cartografia/sismografia desses espaços e dos tempos que eles implicavam, fossem os espaços materiais (empresa, rua, casa, museu, etc.), fossem os virtuais, isto é, as zonas de movimentação (ou de bloqueio) subjetiva (censura, mercado, publicidade, etc.). Uma cartografia/sismografia, portanto, que dava conta de desenhar apenas duas dimensões das imagens: as imagens-movimento (submetidas ao espaço, índices do movimento por ele) e as imagens-pulsão (produzidas pelo sujeito como expressão de seus afetos)⁷⁰¹, ambas produzidas a partir da paixão (dos afetos) e, portanto, indícios iniciais de uma poética da paixão em Rettamozo.

⁶⁹⁸ DUARTE, André. Heidegger e o outro: a questão da alteridade em Ser e Tempo. *Revista Natureza Humana* nº4, vol. 1. p. 157-185. Janeiro a Junho de 2002, p. 162-163.

⁶⁹⁹ RETTAMOZO, Luiz Carlos. ArtShow. *Pólo Cultural*. 21 set. 1978, p. 1.

⁷⁰⁰ *idem*.

⁷⁰¹ DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

Como produzir um corpo estranho?

Como então construir para si um corpo liberado, não embotado? Para aos “sufocos” do capitalismo espetacular e da repressão militar, seria preciso, de acordo com Rettamozo, construir uma outra relação com o tempo, entrar em um processo de dessubjetivação dos tempos hegemônicos que se daria em partes: detectar os estados sensíveis (angústia, sufoco, medo, etc.), praticar exercícios de liberação, aprender a detectar os momentos de tensão e de possível intervenção.

De acordo com os diagnósticos de Rettamozo, seria possível pensar em duas formas ou sistemas de poder que se projetavam em sua atualidade: por um lado, uma espécie de sistema-organismo, com todas as suas estratificações, classificações, hierarquias, ordenamentos e movimentos pulsados, que se constituía como um corpo, que planejava fluxos ordenados, almejava o bom funcionamento dos órgãos (instituições) e a manutenção da saúde; por outro, uma rede de captura que, ao mesmo tempo em que permitia uma livre circulação por seus pontos, atuava como “aliciador da produção”⁷⁰² que a desviava para “determinados sentidos”⁷⁰³, isto é, vampirizava a energia gerada pelos deslocamentos para alimentar seu funcionamento, extraíndo cada vez mais energia dos sujeitos.

Seria a arte uma forma de resistência a tudo isso? Talvez, mas não qualquer arte. Como já foi afirmado, para Rettamozo, a ideia de beleza funcionava com uma espécie de domesticação do corpo animal do humano. Uma arte que apostasse nessa ideia (com seus “anjinhos, raças superiores, raças e corpos perfeitos”⁷⁰⁴), portanto, não teria a potência para resistir às contemporâneas tecnologias de controle dos corpos. Mas então qual o tipo de arte que Rettamozo praticava? Que modo de fazer arte seria necessário para desbloquear as potências corporais e propiciar novas formas de experimentar o tempo, menos presentistas?

A arte de Rettamozo era, no seu próprio fazer, constituída por uma série de exercícios e ritos corporais de experimentação e de “corpo a corpo” com os dispositivos do

⁷⁰² RETTAMOZO, Luiz Carlos. Florilégio segundo. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 27 nov. 1976, p. 1.

⁷⁰³ *idem*.

⁷⁰⁴ RETTAMOZO, Luiz Carlos; PADRELLA, Nelson. A engenharia das emoções vagabundas. *Panorama*. Curitiba, 2, jul. 1980, p. 45-46.

poder. Como exemplo dos rituais, é possível citar as performances em fotografias ou mesmo no espaço urbano, os estranhos processos de composição (tanto os sugeridos ao público quanto os seus próprios, dos quais deixava indícios em algumas produções) nos quais o artista praticava experimentos de liberdade corporal que pretendiam desbloquear as potências do corpo. Quanto ao “corpo a corpo”, além de problematizar os efeitos da censura e da repressão sobre os corpos, o artista fazia de suas produções um conflito aberto com os dispositivos do capitalismo contemporâneo e a instituição Arte. No entanto, nesse conflito não se tratava de rejeitar e afastar esses dispositivos para uma posição de completa exterioridade. Como quem reconhece a força do “adversário” e tenta usá-la contra ele mesmo, Rettamozo atuava na publicidade, na grande imprensa e no interior das instituições artísticas (museus, galerias, salões, bienais, etc.), tentando usar a favor da liberação do corpo, estes instrumentos que não cessavam de capturá-lo. Para tanto, adotava diversas táticas: o humor que tomava distância e apontava para a contingência dos dispositivos, a criação de objetos estranhos que funcionassem de maneira aberrante no interior dos circuitos de arte e até mesmo a tentativa de intervir, de dentro, na produção das imagens oníricas da publicidade.

O humor enquanto forma de provocar o riso (aqui se opta por distinguir entre humor-comédia e humor-poética, tema que será tratado mais à frente), isto é, gesto que se antepõe a seriedade e a rigidez corporal, também poder ser entendido como parte deste segundo momento de aprendizagem temporal, pois propiciava uma fuga da rigidez corporal do cotidiano, além de uma tomada de distância em relação às formas de controle e gestão dos fluxos espaço-temporais.

Susan Buck-Morss, comentando Walter Benjamin, afirmou que, para o filósofo, a consciência era uma espécie de barreira que bloqueava os estímulos que o sistema nervoso não conseguia absorver e transformar em ação, jogando-os para uma dimensão inconsciente. No entanto, diante do excesso de estímulos decorrente da modernização e da aceleração vertiginosa da vida nos grandes centros urbanos (Benjamin se referia ao início do século XX), o cérebro reagia com um anestesiamiento protetor dos sentidos, que evitava uma superdose paralisante⁷⁰⁵. Se a forma (fôrma), a fixação em uma identidade funcionava como

⁷⁰⁵ BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: uma reconsideração de *A obra de arte* de Benjamin. In: BENJAMIN, Walter et. al. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

uma espécie de defesa reativa, a subjetivação na relação com a arte (forma) seria, como parece sugerir Rettamozo, a tentativa de desanestesiarm o corpo através da constituição de um crivo⁷⁰⁶. Este crivo não era nenhum conjunto de regras e princípios, mas um a criação de singularidades, de estéticas de existência, modos de vida capazes, não tanto de suportar, mas de manipular, ressignificar, reelaborar esses estímulos que atingiam o corpo e o anestesiavam.

A aposta no corpo como suporte já tinha uma história no país. As obras de Rettamozo se relacionavam com todas as reivindicações da presença do corpo nas artes que apareciam no Brasil desde meados da década de 1960, com o Neoconcretismo. Para este movimento, as experimentações corporais eram um elemento fundamental de sua busca pela liberação dos corpos e dos modos de existência que seu bloqueio implicava. A tentativa de superação da distancia entre o público e a obra, considerada sinal de uma atitude aristocrática do artista, em favor da ideia de participação, bem como a crítica do privilégio do racional sobre o corporal, e a tomada do corpo como lugar por excelência da paixão eram traços que Rettamozo recuperava. Exemplo dessa recuperação é a obra *tezTura corporal*:

⁷⁰⁶ DELEUZE, Gilles. *A Dobra*. Leibniz e o Barroco. Campinas: Papirus, 1991.



Fig. 29. *tezTura corPoral*. 29. RETTAMOZO, Luiz Carlos. Bienal de São Paulo. 1977.

A obra *tezTura corPoral*, que participou da Bienal de São Paulo em 1977, tinha essa tentativa de liberação das potências corporais como mote principal. Ela não foi produzida para o *Anexo* ou para o *Pólo Cultural*, mas naquele mesmo ambiente e na mesma fase criativa do artista. Essa obra, inclusive, era uma reformulação de um trabalho feito para a exposição “Arte e pensamento ecológico”, realizada em Curitiba no mesmo ano. No texto preparado para o *folder* da bienal, Rettamozo fazia alusão a esse objetivo:

1. prefácil.

o tato é o mais esquecido dos cinco sentidos. mãe só toca a pele do filho em situações práticas (duas): o banho e o atravessar a rua. infância encerrada na pele. relações de não linguagem-corpo porque o medo. da aproximação o perigo é o conhecimento total. ruptura com a realidade que cada um constrói para si. e todos vivem dentro das peles. encerrados em suas nossas peles.

[...]

2. Pressuposto PreçoPosto

nossos cinco sentidos embotados. não somos capazes de nos comunicar uns com os outros, nem de compreender/relacionar sentimentos. uma perda de consciência, uma vida incompleta. e passamos a viver massificados, colhendo verdades na TV, nos anúncios, nos cartazes de propaganda. no out-door/arte-dor. uma verdade.

um catecismo catecísmico cínico.⁷⁰⁷

Se Rettamozo propunha uma crítica do presente, não se deve considerar que, para ele, o presente era unidimensional, como se “seu” tempo fosse apenas e tão somente cinismo e embotamento. Estes últimos eram tomados menos como características de um certo momento histórico do que como efeitos de certas formas de poder, especialmente aqueles ligados à cultura midiática na modernidade capitalista. Essa dimensão produzida pelo poder ganhou diversos nomes nos textos de Rettamozo, desde os mais sutis, como “realidade”, “hoje”, “construído”, “cristalização”, até outros, mais contundentes, tais como “jaula”, “vendável” ou “média”, que aludiam explicitamente aos efeitos negativos desses poderes. Seria possível falar ainda na ideia de “normal” que aparecia em alguns textos e que, mesmo sem ter ali a força de um conceito (assim como as outras citadas acima), poderia ser tomado como aquilo que é combatido pelo “estranho”, este sim um termo recorrente e com significado mais forte nos seus escritos. É nessa dimensão, que se poderia chamar de atual, que a vida contemporânea embotaria os sentidos e é sobre ela que a *tezTura corPoral*

⁷⁰⁷ RETTAMOZO, Luiz Carlos. *tezTura corPoral*. Folder. 1978.

produziria seus contra-efeitos:

Agora as gravatas de força vão pra Bienal e vão pelos poros de todos. A *tez/tura Cor/poral* não é apenas mais uma invencionice de uma mente desocupada. Tal: nem o body angraving nem o pop-art, foram Inventados por mim. Minha proposta na bienal transcende o plano, ao Inventário, e, passa ao plano de trabalho. Os poros estão amarrados pelo embotamento de um dos nossos sentidos. Os montes da Inquisição assim, ainda o querem. O demônio está no tato, e ele é puro sexo. Por isso tapar o corpo. Por isso usar o corpo. Por Isso fazer uma linguagem corporal, uma gravura corporal. Por isso fazer as amarrações, aos poucos sendo vistas e analisadas e assim vencer os demônios. Ou vice-versa. As gravatas de força são você, ô piru. Você não passa de uma consciência e meu papel e tocar em você. O meu papel todos riscam. O artista não existe. É fruto da imaginação.⁷⁰⁸

A proposta para a Bienal deveria funcionar como uma espécie de contra-efetuação. Não tanto na forma de um outro tempo produzido, a partir do nada, pela obra, mas pela capacidade desta, de permitir que outros tempos a atravessassem: desde os tempos particulares daqueles que experimentavam a proposta até o tempo arcaico dos instintos corporais com os quais a *tezTura* pretendia lidar, passando pelos tempos marginais, ofuscados pelos projetores do Capitalismo. Rettamozo propunha uma série de experiências/exercícios que, envolvendo também o público, visavam o estabelecimento de uma outra relação dos sujeitos com o corpo, e deste último com a arte, a cidade, a publicidade, etc. A criação não deveria ser exclusividade do artista, mas prática vital de qualquer um. Nesse sentido, seguia os passos da crítica de Hélio Oiticica, ainda que reapropriada para outro objetivo: “todo o élan participativo possui um sentido mais profundo – é o primeiro passo decisivo para a coletivização da arte”⁷⁰⁹. Rettamozo aludia, assim como Oiticica, a um desmanchamento das figuras do artista e do público passivo, da autoridade dos primeiros e da posição estática dos segundos, e fazia o elogio da criação de modos de vida a partir da arte. No entanto, por mais que o artista gaúcho pensasse a arte para além de seus próprios círculos de especialistas, duvidava da utopia de sua coletivização e da capacidade desta de provocar transformações sociais, tão comum na década anterior e no início daquela. A proposta de Rettamozo era mais hesitante, ainda que próxima:

⁷⁰⁸ *idem*.

⁷⁰⁹ OITICICA, Hélio. HO #0137/68. *apud*. CERA, Flávia Letícia Biff. *Arte-vida-corpo-mundo, segundo Hélio Oiticica*. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Florianópolis, 2012.

proposta básica para a *tezTura corPoral* (alterada em função do trabalho desenvolvido para a Bienal)

1. Utilização de material rudimentar de gravura, para a coleta de *tezTura*. Épico/epidérmico. Grupo de heróis anônimos doando sua pele. Resultante gráfica. Trabalho em grupo para a descoberta do aprisionamento da pele. Medo e repressão. O nú, não para o escândalo, descarnando verdades. (aparentemente) Psigravurodrama. Resultado arte/conceito. Documentação pela gravura.⁷¹⁰

A nudez não era a verdade fundamental do corpo a ser desmascarada e o tato não era a forma verdadeira da percepção. O que acontecia era que era preciso problematizar a “jaula” do “normal”, do atual, tatear os limites do possível, ver até onde era possível ir. Não se tratava de revelar uma verdade, nem mesmo aquela do corpo liberado de seus condicionamentos e repressões civilizacionais. E se essa exploração do possível ainda não se constituía como estética da existência, ela era condição fundamental para tanto, pois era preciso ter se debatido contra os dispositivos que habitavam o próprio corpo para ganhar uma certa margem de movimentação, adquirir um certo saber a seu respeito e aprender a manipulá-lo. Nesse sentido, vale a tentativa de expressar a lógica de Rettamozo presente na ideia de participação do espectador, ainda que ela não seja uma invenção do artista⁷¹¹: propor a participação como forma de colocá-lo em contato com aquilo que o constrange, quebrar a barreira que o separa do dispositivo-obra e, provocando-o a fazer parte da obra, incitá-lo a questionar a separação entre artista e público.

2. O pragmatismo da ação conjunto, na procura da estratificação pelo belo. Organização das manchas corporais em contraponto a nacos de tecido. Que como vermes entram e saem do suporte/papel. Módulos de um grande painel. Medidas exatas do out-door. Definição dos módulos: pranchas de papel branco de dimensões idênticas ao utilizado pelas empresas de propaganda para veiculação de idéias/conceitos de venda e consumo. (1,10 x 0,76m) Que num lote, de 32 a superfície de um out door (2,80 x 8,90).⁷¹²

Como foi dito acima, essa ideia de participação estava muito próxima daquela de Hélio Oiticica, um dos artistas nos quais Rettamozo se inspirava e um dos que mais admirava. No entanto, parecia haver, entre a proposta de Oiticica e a apropriação de

⁷¹⁰ RETTAMOZO, Luiz Carlos. *tezTura corPoral*. Folder. 1978.

⁷¹¹ A ideia tem uma trajetória na história da arte brasileira ao menos desde a década de 1960.

⁷¹² RETTAMOZO, Luiz Carlos. *tezTura corPoral*. Folder. 1978.

Rettamozo, uma separação histórica. Se o primeiro falava em “derrubar todas as morais”⁷¹³ que se abatiam sobre o corpo, forjando assim uma imagem utópica, ainda que sem projeto, o segundo permanecia na imanência: tratava-se de combater hoje os dispositivos, mais do que imaginar a derrubada dos valores atuais ou inventar imagens de uma vida outra. Pouco importa, nesse caso, que essas imagens de Oiticica não tivessem um caráter projetivo, uma vez que interessa aqui, precisamente, analisar as implicações de ficções especulativas. Por isso, em vez de fazer o movimento que parte da experimentação do corpo para uma destruição dos constrangimentos e paixões tristes que diminuía sua potência, Rettamozo passava de uma experimentação à outra, de uma tática a outra, da produção de linguagem corporal para a exposição em muros e *outdoors*, que corporalizavam o próprio objeto de arte, tornando-o capaz de ser afetado e de afetar (paixão). Estes muros e *outdoors* funcionariam como intervenção diferencial no espaço urbano, no qual o produto do “qualquer um” iria agora ser exposto na rua, como se fosse publicidade, uma paródia do regime capitalista de produção das imagens. Assim, o artista gaúcho subtraía da ideia de Oiticica essa dimensão utópica, fazendo uma tática suceder a outra.

Proposta suplementar Ocupação do espaço mais ou menos livre: urbe. Ocupação dos out-doors oficiais com material recolhido na grande São Paulo:

- a. Folhas impressas com os corpos das pessoas que frequentaram a bienal no dia da inauguração. (proposta básica da tezTura corporal)
- b. Folhas de papel branco que serão colocadas no chão do viaduto do chá na hora do “rusch”. Estas folhas (ou o que delas sobrar) serão coladas junto a uma folha branca (centralizada) no campo físico do cartaz.⁷¹⁴

Na proposta suplementar, a obra saía do museu e ocupava o espaço urbano, seja para oferecer tintas às pessoas que desejassem participar da obra, recolher materiais pela cidade ou afixar cartazes na rua, para que eles gravassem as marcas dos pneus dos carros que por ali passassem. A cidade, esse “espaço mais ou menos livre”⁷¹⁵, que propiciava que todos os sujeitos estivessem juntos, mas cujas modernas estratégias projetavam ambientes assépticos, higienizados e com fluxos organizados, em que esses sujeitos experimentavam a possibilidade de transitar por todos os lados, mas evitando o toque, tanto o sensorial quanto

⁷¹³ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*, 1986, p. 83. *apud*. CERA, Flávia Letícia Biff. *Arte-vida-corpo-mundo, segundo Hélio Oiticica*. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Florianópolis, 2012.

⁷¹⁴ RETTAMOZO, Luiz Carlos. *tezTura corPoral*. Folder. 1978.

⁷¹⁵ *idem*.

o afetivo. Era esse espaço que a ocupação ocupava, subvertendo-o, transformando lugares de assepsia em espaços do toque, criando experiências estranhas e insólitas, que criavam pequenas brechas, suspensões e desvios no fluxo ordenado e na mobilização incessante da urbe.

Ao recolher indícios da passagem dos carros, do contato dos corpos, dos dejetos da megalópole e expô-los em um *outdoor*, Rettamozo se apropriava da proposta neoconcreta de reativação do contato físico com o mundo, modificando-a. Se as incursões experimentais urbanas da década de 1960 privilegiavam a produção de acontecimentos que duravam o momento em que o contato era efetuado, a tática de Rettamozo era outra: sem desprezar esse contato participante, que também acontecia ali, o artista recolhia indícios dos usos que os sujeitos faziam das mercadorias para depois oferece-los a visão dos transeuntes. Ao fazê-lo, ele buscava reativar a presença física desses objetos desmaterializados, nos quais o toque era reduzido ao gesto de um consumo (o corpo reduzido à mente, o carro à velocidade de deslocamento, as embalagens a dejetos), tornando explícito também o fato de que este consumo produz consequências, deixa marcas nos ambientes com os quais interagia. Era nessa vinculação do Homem às consequências de suas ações sobre o meio ambiente, tema central da “Semana de Arte e Pensamento ecológico” mencionada acima, que residia à dimensão “ecológica” da obra.

Rettamozo dialogava também com a militância, proposta por Frederico Moraes, de uma “arte pobre”, que retomada e acrescia de um alto grau de politização, em 1970, a ideia do corpo como motor da obra, que o crítico carioca entendia como uma necessidade para a arte dos países subdesenvolvidos. Para o crítico carioca, os artistas brasileiros deveriam ser capazes de excetuar um “esforço semelhante, no plano da ‘artístico’, ao dos hippies e guerrilheiros”, que teria no corpo o mais “pobre”, e por isso mais pertinente, dos recursos na luta contra a tecnologia afluente, que esmagava e embotava corpos e consciências no terceiro mundo. Rettamozo, porém, estava menos preocupado com uma arte capaz de responder aos problemas especificamente nacionais, do que problematizar a “forma Homem”, isto é, esta forma moderna do humano que seria responsável por fenômenos os mais diversos, do individualismo à crise ecológica, questões que se colocariam com mais força ao longo da década de 1970, após o texto de Moraes.

Rettamozo experimentava a arte como realidade ambígua: por um lado, ela era possibilidade de invenção, suspensão de sentidos que permitia uma fuga ativa das capturas

do corpo; por outro, ela mesma era alvo de incessantes tentativas de captura e institucionalização que sequestravam sua potência. Produzir arte, para ele, era uma incessante tentativa de fazer falar essas potências selvagens, a-históricas e insubmissas da arte, contra as organizações e estruturações que bloqueavam sua capacidade de invenção. A obra, que se chama *Rettamorfose/Emoções geométricas*⁷¹⁶ abordava exatamente essa ambiguidade. Publicada no *Pólo Cultural*, ela foi composta com uma série de fotografias dispostas em quadros sequenciais. No primeiro quadro Rettamozo aparecia de corpo inteiro, segurando nas mãos uma espécie de papel dobrado, tendo ao fundo uma paisagem com um lago, uma casa e algumas árvores. A partir dessa “fôrma-fórma” apresentada, o artista ia, quadro a quadro, dobrando a paisagem sobre si a partir de cada uma de suas pontas, até fechar-se em uma forma semelhante aquela que segurava no primeiro quadro.

⁷¹⁶ RETTAMOZO, Luiz Carlos. *Rettamorfose/Emoções geométricas*. *Pólo Cultural*. Curitiba, 28 set. 1978.

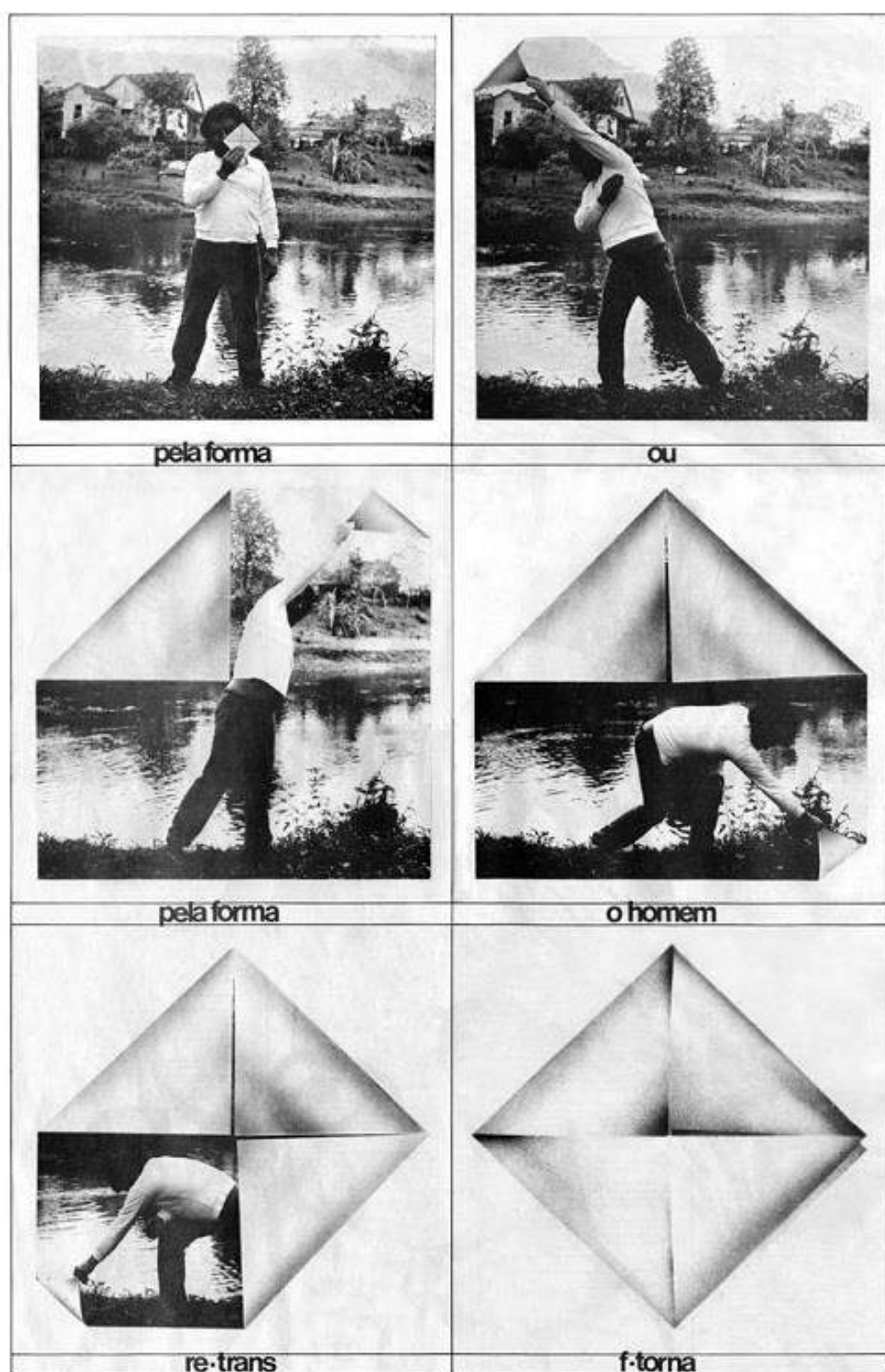


Fig. 30. Rettamorfose/Emoções geométricas. RETTAMOZO, Luiz Carlos. *Pólo Cultural*. 21. set. 1978.

O caráter ficcional da montagem fotográfica era explicitado. A forma aparecia como

instrumento de ação sobre dos sujeitos sobre si mesmo, com toda a sua ambiguidade, seja como conformação, seja como transformação. Era a plasticidade do humano que Rettamozo apresentava ali. Não apenas a plasticidade no interior do humano, mas também aquela constitutiva do homem enquanto figura histórica.

Rettamozo partia de uma sequência de fotografias, formas de expressão associadas, em um imaginário coletivo, a uma perspectiva natural ou ao menos mais confiável, já que mecanicamente produzida. “Numa foto, cada marca impressa no papel fotográfico corresponde às marcas inversas do negativo que por sua vez estão relacionadas aos estímulos luminosos captados pela objetiva da câmera”, isto é, “os índices, numa fotografia, ainda guardam uma correspondência física com os objetos que foram fotografados e estão representados no papel fotográfico”⁷¹⁷. No entanto, apesar dessa suposta limitação e dessa aparente menor possibilidade de intervenção do artista na obra, Rettamozo faz dessa intervenção o mote principal deste trabalho gráfico. Não havendo conteúdo a ser representado, trata-se de uma “brincadeira”, de uma jogo com o suporte. A “fórma” ou a “fôrma” que, na perspectiva do artista, eram forças (dispositivos?) com as quais o homem se relacionava para se constituir e se transformar, eram tomadas como aquilo que era preciso “dobrar”, trabalhar sobre elas ao mesmo tempo em que se constitui por meio delas. Existia aí, portanto, a ideia de um trabalho sobre si que passava pelo jogo com “fôrmas” e “fórmias”, condicionamentos político-culturais e procedimentos estéticos. A arte, portanto, funcionaria como um vetor de subjetivação para aqueles que com ela se relacionavam, permitindo questionar as “fôrmas” por meio das “fórmias”.

A ideia de forma (leia-se “fórma”), que em Rettamozo aparecia quase como um sinônimo de arte, poderia não apenas transformar o homem, mas também levá-lo ao seu desaparecimento. Não era apenas o suporte que a montagem revelava ser ficcional e não naturalista, mas também o humano se mostrava em sua contingência, como produto de uma conformação que, por meio de uma transformação, poderia vir a desaparecer, por meio de uma deformação. Desse modo, as performances e intervenções corporais apareciam, para Rettamozo, como exercícios através dos quais seria possível lidar com a paixão de outra forma, para além de sua negação, contenção ou superação, tomando-a enquanto “transcrição”, isto é, constituição simultânea e inseparável de uma poética e de uma forma

⁷¹⁷ KAMINSKI, Rosane; FREITAS, Artur. “Desinformação”: design e sócio-semiótica. *Revista da Vinci*, Curitiba, v. 3, n. 1, p. 71-82, 2006, p. 60.

de vida.

Mas essa era apenas parte do processo. Se a cartografia dos afetos já havia liberado o tempo do movimento e se os sujeitos-corpos já estavam liberados para produzir suas próprias imagens do tempo, seria preciso agora avançar em busca de uma relação com o tempo puro, abrindo a possibilidade da “manipulação do imprevisível”⁷¹⁸.

Manipulação do Imprevisível

Os anos 1970, como já foi visto, marcaram uma inflexão no pensamento artístico brasileiro. Ocorria uma transformação na forma como esse pensamento trabalhava com as noções de tempo e espaço. O futuro parecia cada vez mais distante e a utopia se tornava cada vez mais sem lugar, e isso por diversos motivos: no âmbito interno, o AI-5 formava uma geração que, se não era “perdida” e “desarticulada”, como queriam alguns críticos⁷¹⁹, preferia cultivar uma certa hesitação e a criação de táticas como atitude política, do que o investimento em grandes projetos coletivos fundados em um ativismo. Além disso, havia ainda, no âmbito global, o avanço das sociedades do espetáculo e a desilusão de boa parte das esquerdas com o socialismo soviético, contribuindo para a dificuldade de imaginar futuros outros. Aquilo que Frederico Moraes chamou de “crise das vanguardas”⁷²⁰ era um produto dos impasses produzidos no interior desse contexto. Somados aos dramas políticos e econômicos, estavam também a descoberta dos “limites do crescimento” e a constante ameaça de uma guerra nuclear⁷²¹. No primeiro caso, trata-se da publicação do primeiro relatório que apontou a gravidade e a extensão dos danos ambientais provocados pelo desenvolvimentismo típico do mundo moderno ocidental. No segundo, a possibilidade de uma destruição sem precedentes de imensas porções do planeta por um conflito nuclear. Essas ameaças tornavam factível, para grandes parcelas da população mundial, a ideia de fim da espécie humana ou, pelo menos, de parte dela. O tempo e o espaço entravam em

⁷¹⁸ RETTAMOZO, Luiz Carlos. O jogo do bicho ou a declaração de seus direitos. *Diário do Paraná*. Anexo. 27, jul. 1977, p. 4.

⁷¹⁹ Ver análises do capítulo 2, a respeito dos textos de Zuenir Ventura e Luciano Martins.

⁷²⁰ MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas: a crise da hora atual*. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1975.

⁷²¹ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea*. São Paulo: Unesp, 2015.

crise e já não eram mais apenas o cenário das disputas, passando a constituir o objeto mesmo destas.

Os ensaios de Leminski apontavam, como se mostrou acima, de forma direta, para a sua preocupação com essas questões. Boa parte das pesquisas do poeta problematizavam essa crise e especulavam sobre o futuro, não apenas do país, mas também do mundo e do humano. Rettamozo não costumava empreender pesquisas sistemáticas e não tinha a mesma familiaridade com os arquivos eruditos de outras épocas com os quais Leminski trabalhava. O que não significa que o artista tenha deixado de problematizar a relação com outros tempos, passados ou futuros, descontínuos ou repetitivos, fantasmáticos ou imanes. Não utilizando os mesmos recursos que Leminski, Rettamozo apostava na exploração dos subsolos do presente, de seus estratos temporais, do passado que subsistia no atual e da capacidade da arte de subsistir fora de seu próprio tempo. Interessa aqui analisar algumas obras nas quais essa subsistência aparecia de maneira mais contundente e revelava a proximidade com um procedimento que se poderia chamar de “reciclagem”.

Nas fotografias e desenhos que compõem a obra *Fácil mente fóssil*⁷²² (ver anexo) Rettamozo criou algo que se poderia chamar, acompanhando Juan José Saer, de “antropologia especulativa”⁷²³. Antropologia especulativa porque imaginava e problematizava os limites do Homem, o ponto em que suas formas beiravam o disforme. Mas se Saer usava o conceito apenas para se referir à literatura, pode-se dizer que Rettamozo praticou uma antropologia imagético-literária, um pouco ao modo das ficções científicas. Assim como no caso destas últimas, não se tratava de falar do futuro, mas do presente, ou antes, de um futuro do qual o presente seria o passado.

Publicada no livro *Fique doente, não ficção*, a obra consistia em 6 páginas nas quais o artista distribuiu imagens, poemas e desenhos, que ali ganhavam a aparência ora de relatório científico arqueológico, ora de caderno de anotações, onde figuravam as notas de um arqueólogo. Primeiramente, três páginas, cada uma com duas fotos, todas com a imagem de um terreno baldio, simulando uma espécie de sítio arqueológico. Na primeira foto, um plano aberto, onde pode se ver árvores ao fundo, entulhos e um monte de terra. Neste último, algo como uma pedra que, um objeto com uma tonalidade diferente do

⁷²² RETTAMOZO, Luiz. *Fique doente, não ficção*. Curitiba: Diário do Paraná, 1977.

⁷²³ SAER, Juan José. O conceito de ficção. In: *Sopro*: panfleto político-cultural. Florianópolis: Cultura e Barbárie, n. 87, 2013, p. 4.

restante da terra, se destacava dela. Nesse plano aberto, no entanto, mal era possível enxergar do que se tratava. Conforme se avança na sequência de imagens, o plano se fecha sobre o objeto pode-se perceber o que, de fato, era um fragmento de algo que fora destruído, uma pedra com um desenho sobre ela. A partir da terceira imagem (segunda página), já é possível distinguir algo como o nó de uma gravata. A quinta sexta fotografia focalizavam quase exclusivamente o objeto-fóssil. A última página da série (sexta) é também uma fotografia, na qual Rettamozo expôs, ao lado do objeto apresentado anteriormente, um outro, muito parecido, mas que, segundo anotações do próprio artista, pode ser lido com um outro objeto-fóssil, parte de uma outra peça do passado (uma pedra com um X), ao qual esta análise retornará.

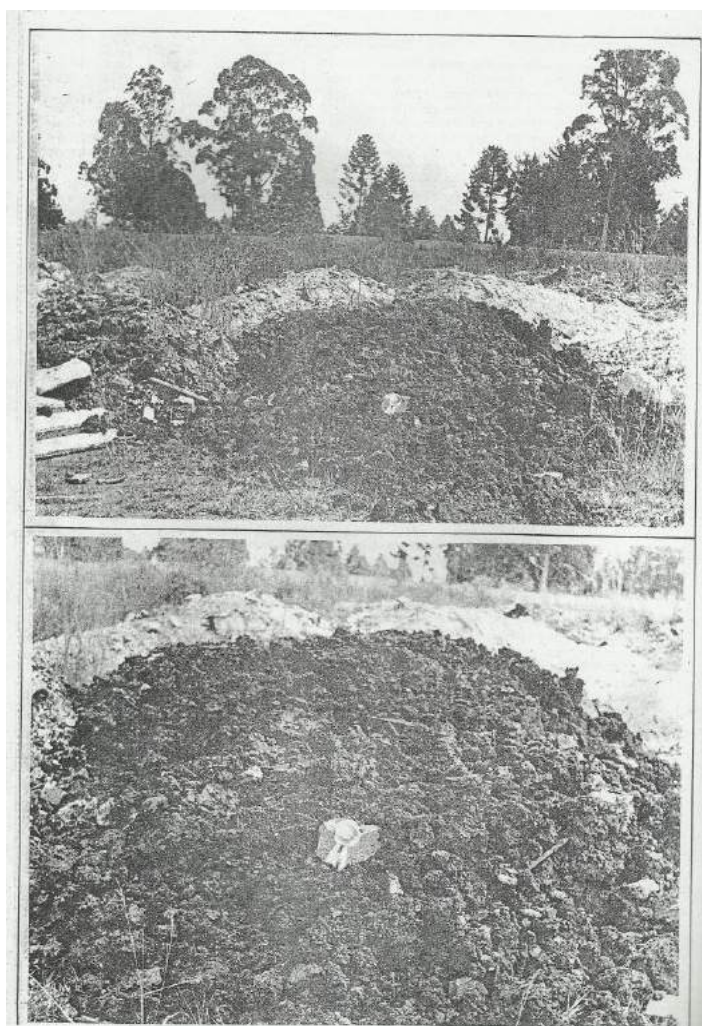


Fig. 31. Fácil mente fóssil. RETTAMOZO, Luiz. *Fique doente, não ficção*. Curitiba: Diário do Paraná, 1977.

Fossil mente Facil mente Facilmente. Fossilmente.

Ficha 0002 - Dos achados.

Mas me fazer um gesto
raivo e sem deleites.

Palavra grosseira. Verso quebrado.

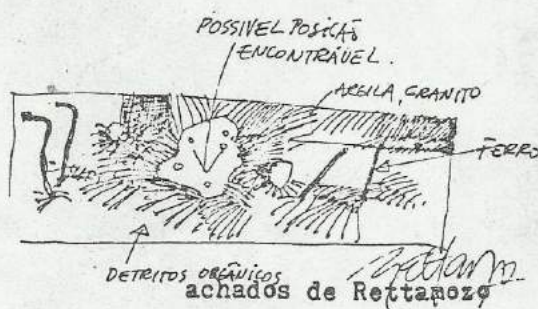
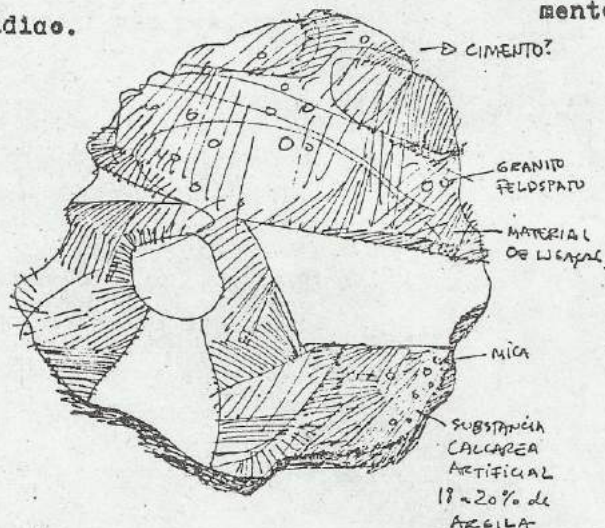
Oitenta achados perto da
cratera da suposta bomba.

Os primitivos encararam o fato
como castigo divide divino
dividido.

Detalhe curioso tanto a gola como
a gravata de força tem listras, o
que pelos estudos da época determinam
extreme mau gosto. Achado incomum.

TITULO: FOSSIL FÁCIL, FOSSILMENTE.

Técnica: Vinil plastificado sobre
aglomerado obtido por cozi-
mento de calcareos artificiais



AT. PASSAR ESTA FICHA A LIMPO COMPLETAR C/AS INFORMAÇÕES USUÁRIAS.

Fig. 32. Fácil mente fóssil. RETTAMOZO, Luiz. *Fique doente, não ficção*. Curitiba: Diário do Paraná, 1977.

Ficha 0003 - Dos signos paralelos.

Técnica: Vinil platificado(saturado)

Não que busco a fome pela forma
sem a força e conteúdo
algum que diga nada.

O signo para
e significado a cruz ou
e xiz, tem algum sentido
alem da amarração?

TITULO: FÁCIL MENTE FÓSSIL.

sobre aglomerado de
calcáreo artificial(co-
zido) com base de argila(18 a 20%
Material que no ano de 77 era
usado para substituir a
pedra na construção de locais
para moradia. Construções
curiosas que refeitas a partir
dos achados são incongruentes.

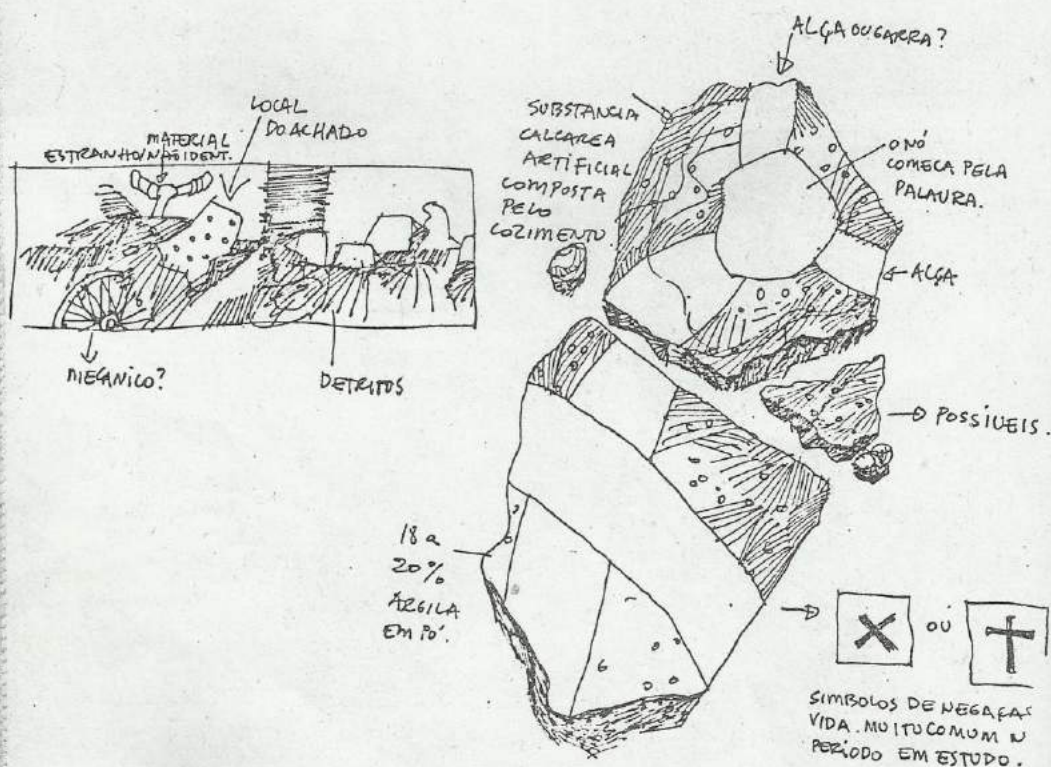


Fig. 33. Fácil mente fóssil. RETTAMOZO, Luiz. *Fique doente, não ficção*. Curitiba: Diário do Paraná, 1977.

Nas outras duas páginas (quarta e quinta), Rettamozo posicionou aquelas imagens das quais se disse parecerem um caderno de anotações. Na parte de cima de cada uma das páginas, há um texto “datilografado” em verso, com uma escrita oscilando entre o explicativo e o ficcional-experimental, descrevendo a relevância dos achados. Na parte de baixo, desenhos destes achados arqueológicos, acompanhados de anotações (simulando uma escrita manual) que apontavam características dos objetos-fósseis e davam instruções a respeito do modo de conservá-los adequadamente. Rettamozo parodiava, portanto, um relatório de pesquisa arqueológica. O artista se colocava como uma espécie de arqueólogo que, num futuro indeterminado, teria encontrado, em meio as suas escavações, alguns objetos pertencentes a uma sociedade passada. Como o próprio Rettamozo, apontaria na página seguinte, tratava-se, na verdade, do seu presente (1977). Tudo se passava como se o “arqueólogo” Rettamozo estivesse produzindo notas para consulta própria futura ou para consulta de supostos terceiros, que retomariam seus trabalhos.

Rettamozo se referia no texto, versificado e fragmentado, a “oitenta achados perto da cratera da suposta bomba”⁷²⁴, sugerindo que o estado fragmentário do objeto-fóssil “encontrado”, poderia ser derivado da explosão de uma bomba, ainda que a palavra “suposta” mantenha em suspenso a certeza quanto a isto. Esse tipo de retórica, que evitava afirmações contundentes, que primava pela necessidade de encontrar as “evidências” antes de confirmar uma hipótese, era recorrente no discurso científico, o qual Rettamozo parodiava. A bomba, figura recorrente na imaginação da época, como o comprovava toda uma ficção pós-apocalíptica já citada, poderia remeter a bomba atômica, ameaça constante no cenário de uma possível guerra nuclear. A partir dessa explosão, da destruição provocada por ela e dos detritos que sobraram, o “arqueólogo” parecia ter descoberto algo de fundamental a respeito da sociedade que os produziu.

As representações grafadas dos dois detritos que analisou, segundo o que Rettamozo parecia sugerir, ajudariam a compreender aspectos importantes do “período estudado”⁷²⁵. A gravata, como já foi dito, era não apenas um signo recorrente na produção de Rettamozo, mas também o objeto de uma série de intervenções nos mais variados suportes: pinturas, cartuns, publicações em jornal, outdoors, fotografias, entre outros. Essas gravatas apareciam sempre relacionadas à ideia de prisão, sufoco, “amarração”, convenção

⁷²⁴ RETTAMOZO, Luiz. *Fique doente, não ficção*. Curitiba: Diário do Paraná, 1977.

⁷²⁵ *idem*.

que bloqueia as possibilidades de experiência. O “X” (que, segundo Rettamozo também poderia ser interpretado como “+” - cruz), também aparecia regularmente em suas produções gráficas e poderiam ser lidos como “símbolos de negação da vida”, algo próximo às rolhas, fitas e barbantes recorrentes em cartuns, fotografias, instalações e outras intervenções urbanas.

Ao usar a imagem da explosão de uma bomba, Rettamozo se apropriava da imaginação do fim e do apocalipse que assombrava seu tempo. O artista afirmava que este apocalipse apontava para o fato de que se estava “a um passo da destruição dessa consciência racional idiota”⁷²⁶, no fechamento de um ciclo”⁷²⁷, concordando nesse ponto com Laymert Garcia dos Santos que, alguns anos depois, dizia que as coisas se passavam “como se o Apocalipse nuclear trouxesse consigo o fim dos Tempos Modernos, mas também a passagem para uma nova era”⁷²⁸. Desse ponto de vista, portanto, “o Apocalipse não é [apenas] uma ameaça mas a realidade de um processo em curso, o processo da humanidade precipitando-se para o Fim”⁷²⁹. Do futuro do qual falava, o arqueólogo podia reconhecer os signos emitidos pelos “fósseis”, o que apontava para a existência de alguma continuidade entre os tempos, mas o que prevalecia era o estranhamento em relação a esses objetos “primitivos”, o que indicava que era mesmo de um outro tempo, com uma outra partilha do sensível, que o analista falava.

A ficção científica mostra a seus contemporâneos algo do presente que este prefeririam não ver⁷³⁰. Ao levar até o limite as possibilidades tenebrosas que assombravam a sua atualidade, Rettamozo fazia ver um lado da economia desenvolvimentista que muitos economistas, historiadores ou sociólogos se não viam ou se recusavam a encarar. A imagem do Homem apresentada ali, assim como em muitas ficções científicas da segunda metade do século XX, portanto, era estranha para aqueles sujeitos que se viam agindo “no tempo” para fazer chegar mais rápido um desenvolvimento que, ao fim e ao cabo, era inevitável.

O arqueólogo Rettamozo, apesar da falta de referências explícitas, aparentava ser um

⁷²⁶ RETTAMOZO, Luiz Carlos; PADRELLA, Nelson. A engenharia das emoções vagabundas. *Panorama*. Curitiba, 2, jul. 1980, p. 45-46.

⁷²⁷ *idem*.

⁷²⁸ SANTOS, Laymert Garcia dos. Apontamentos sobre o apocalipse. In: *O armamentismo e o Brasil: a guerra deles*. HERRERA, Amílcar O. et. al. São Paulo: Brasília, 1985, p. 196.

⁷²⁹ SANTOS, Laymert Garcia dos. *idem*.

⁷³⁰ PENNA, João Camillo. *Ficção científica* (da condição inumana). Manuscrito. Disponível em: [https://www.dropbox.com/s/70ix8qy8scjqpq8/Penna%20%20Fic%C3%A7%C3%A3o%20cient%C3%ADfica%20\(Da%20condi%C3%A7%C3%A3o%20inumana\).pdf?dl=0](https://www.dropbox.com/s/70ix8qy8scjqpq8/Penna%20%20Fic%C3%A7%C3%A3o%20cient%C3%ADfica%20(Da%20condi%C3%A7%C3%A3o%20inumana).pdf?dl=0). Acessado em 24/12/2015.

homem do futuro, pesquisador interessado nas causas do apocalipse de uma civilização que havia sucumbido. Para compreendê-las, ele não procedia exatamente como um arqueólogo disciplinado, mas como se fosse uma hibridação de cientista e artista, misturando procedimentos “científicos” com poéticos. Rettamozo agia como se quisesse sugerir que, no futuro pós-apocalíptico, uma nova artilha do sensível teria se constituído, como se aquela hibridação entre saberes da semelhança e saberes da contiguidade (própria da arte/poesia), da qual falava Leminski, tivesse então saído de sua situação de marginalidade e acedido à condição de saber legítimo. Nesse futuro, portanto, o que teria subsistido seria a arte e sua capacidade de hibridação, fundamental não apenas para essa nova forma de saber arqueológico, mas também para a própria sobrevivência em um cenário catastrófico.

Rettamozo, portanto, partia de restos e entulhos que subsistiram para problematizar a subsistência em si. Diferente do engenheiro, para quem os materiais devem ser superados e apagados pela forma, para um *bricoleur* como Rettamozo a forma deixava ver o processo de formação, os materiais subsistindo individualmente à montagem, não sucumbindo à forma. Esses materiais, com suas histórias, sua materialidade, eram as imprevisibilidades a serem manipuladas. Se o engenheiro, desenvolvimentista e taumatúrgico, apaga o processo para tentar torna-lo definitivo, atribuindo-lhe poder e perenidade, o *bricoleur* torna esse processo de montagem reversível, desmontável. Subsistir, nesse sentido, equivale a inserir o “sub” na existência⁷³¹, o virtual no atual, usar a força imprevisível para tensionar o provável.

É possível fazer uma lista, ainda que parcial, das hibridações de Rettamozo, ao logo de sua produção: trazer elementos de uma linguagem publicitária para o museu, levando ao “templo” da arte, lugar de consagração da obra, a efemeridade e a velocidade alucinante e mundana dos *outdoors*, *folders* e comerciais de televisão; a captura fotográfica do instante com a sequencialidade dos quadrinhos; os diálogos múltiplos e tensos (não lineares e não ilustrativos) entre texto e imagem; a mistura de *lyngoagem nuova*, descontínua e experimental por excelência, e traços da oralidade popular, da qual era quase impossível divisar continuidade e descontinuidade; o texto com cara de manifesto e com um certo tom profético e oracular, combinado com um cartum que figurava um tema cotidiano. Uma amostra de grande parte dessas hibridações foi reunida, por exemplo, num livro intersemiótico como *Fique doente, não ficção*.

⁷³¹ NODARI, Alexandre. Limitar o limite: modos de subsistência. In: *Os mil nomes de Gaia: do Antropoceno a Idade da Terra*, 2014, p. 4.

Recortar e colar, misturar códigos, era também mixar temporalidades, pois cada um deles opera através de determinados ritmos. Era essa hibridação metalinguística de formas e ritmos Rettamozo chamava de humor. E aqui não se tratava tanto do humor como sinônimo de comédia, já comentado, mas sobretudo do humor como ironia, poética, capacidade modular distanciamento e aproximação em relação aos códigos e aos movimentos temporais que eles implicavam, olhar o mar como anfíbio e fazer código devorar código, aproximando conhecido e desconhecido, próximo e distante, passado e futuro. Para operar essa modulação, seria necessário, primeiramente, apreender as velocidades, os afetos, os ritmos de cada código, de cada movimento que atravessa o tecido social. Era preciso também conhecer bem os limites das formas atuais, ter explorado suas possibilidades e impossibilidades, apontando para as suas contingências. Aquilo que o próprio artista chamava de manipulação do imprevisível era a habilidade de modular os tempos implicados nos códigos com os quais encontrava ou entrava em conflito, aproximando linguagens distintas, se apropriando de formas, parodiando outras, articulando montagens, reconfigurando sentidos, etc.

Manipular os códigos, dessa forma, era configurar diferentemente o tempo, favorecer o aparecimento do novo. O humor permitia a constituição de um olhar anfíbio, que se movimentava constantemente entre o dentro e o fora, mergulhando e voltando a terra. O tempo não era tomado como sucessão ou como progresso, mas como simultaneidade e coexistência, ser e não ser, “composição do que se conhece com o que não se conhece”⁷³². Nesse ponto, Rettamozo se aproximava de Leminski, já que, para ambos, se tratava de reunir o atual com o inatual, tensionado o primeiro pelo choque com o segundo.

Exemplo esclarecedor dessa “manipulação do imprevisível”, segundo o artista, era um cartum de Douglas Mayer, que Rettamozo considerava um dos maiores cartunistas do Brasil e ao qual não poupava elogios. Trata-se de uma série de imagens em que Mayer figurava humanos invertendo papéis com animais, isto é, usando coleira em um cartum, uma sela em outro, cortado e servido em um prato, tendo suas partes divididas para o abate e corte, preso em uma gaiola ou pendurado em um poleiro. O cartunista partia da relação que humanos estabeleciam com os animais domesticados ou com os quais tinham maior proximidade (cachorro, gato, vaca, pássaro, etc.), para então imaginar o impossível ou, ao

⁷³² RETTAMOZO, Luiz Carlos. O jogo do bicho ou a declaração de seus direitos. *Diário do Paraná*. Anexo. 27, jul. 1977, p. 4.

menos, o não atual. Ao figurar humanos agindo como se fossem animais Mayer questionava essa relação de “jugo” do animal e apontava para “seus direitos”, como indicava o título da obra, sugerido a ele por Rettamozo, mas questionava também a própria forma-Homem. Por baixo dessa forma, subsistia a animalidade do humano, que emergia após ser recalçada pela modernidade.

Por fim, um último exemplo desse aprendizado do imprevisível era a instalação *AutoNovelo, AutoMovelho, Automo/Velo/Iho*, problematizava o imaginário espaço-temporal do capitalismo espetacular. Na década de 1970 os comerciais televisivos anunciavam carros que propiciavam um rápido e fluido deslocamento pelo denso trânsito da cidade, possibilitando que se chegasse mais rápido ao destino. Além disso, o carro era apresentado como símbolo de virilidade, potência e capacidade de sedução. Em boa parte desse anúncio, o motorista, sempre um homem, figurava ao lado de uma bela mulher, prêmio pelo sucesso financeiro do primeiro, materializado na conquista do automóvel. Era nesse contexto que, em 1975 Rettamozo colocava a carcaça de um *Ford* 1934 em um dos ambientes do Museu de Arte Contemporânea, no Salão Paranaense, mais importante premiação no meio artístico local daquele momento. A essa carcaça Rettamozo acrescentou inúmeros balões que enchiam o interior do carro e pareciam querer saltar para fora, barbantes que o amarravam por todos os lados, além de mais algumas peças gráficas que reaproveitou de outras situações (uma chupeta-dedo e algumas impressões com poemas e sinais de trânsito). A obra receberia um prêmio pela segunda colocação no Salão.

Talvez esse trabalho, ao lado de seu livro *Fique doente, não ficção*, seja o exemplo mais contundente do procedimento da montagem na produção de Rettamozo. Ali, o artista reuniu não apenas diferentes materiais, mas também distintos códigos, espaços e tempos, reorganizando-os e fazendo aparecer outras configurações e correspondências, não mais aquelas povoadas por imagens já constituídas e codificadas, mas outras, mais complexas e imprevisíveis. Tratava-se enfim, de construir outras legibilidades e visibilidades a partir da remontagem de materiais já conhecidos. Os elementos que compunham as obras foram misturados sem que tenha se produzido a formação de uma única imagem, sem uma narrativa clara e linear que lhes ordenasse, mas a partir de uma junção de elementos distintos que produziram uma composição estranha, improvável.

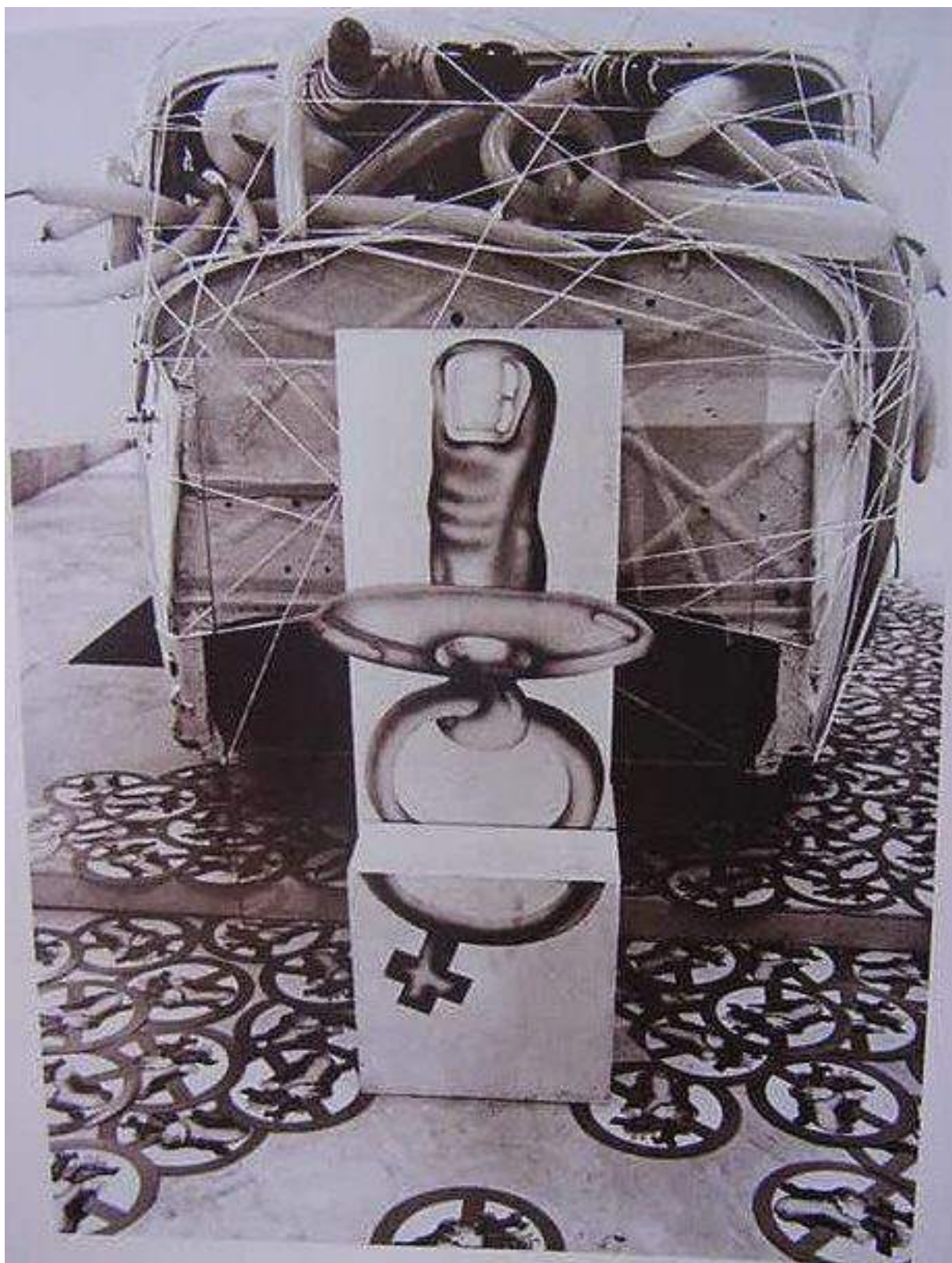


Fig. 34. AutoNovelo, AutoMovelho, Automo/Velo/Iho. RETTAMOZO, Luiz Carlos. *Salão Paranaense*, 1975.

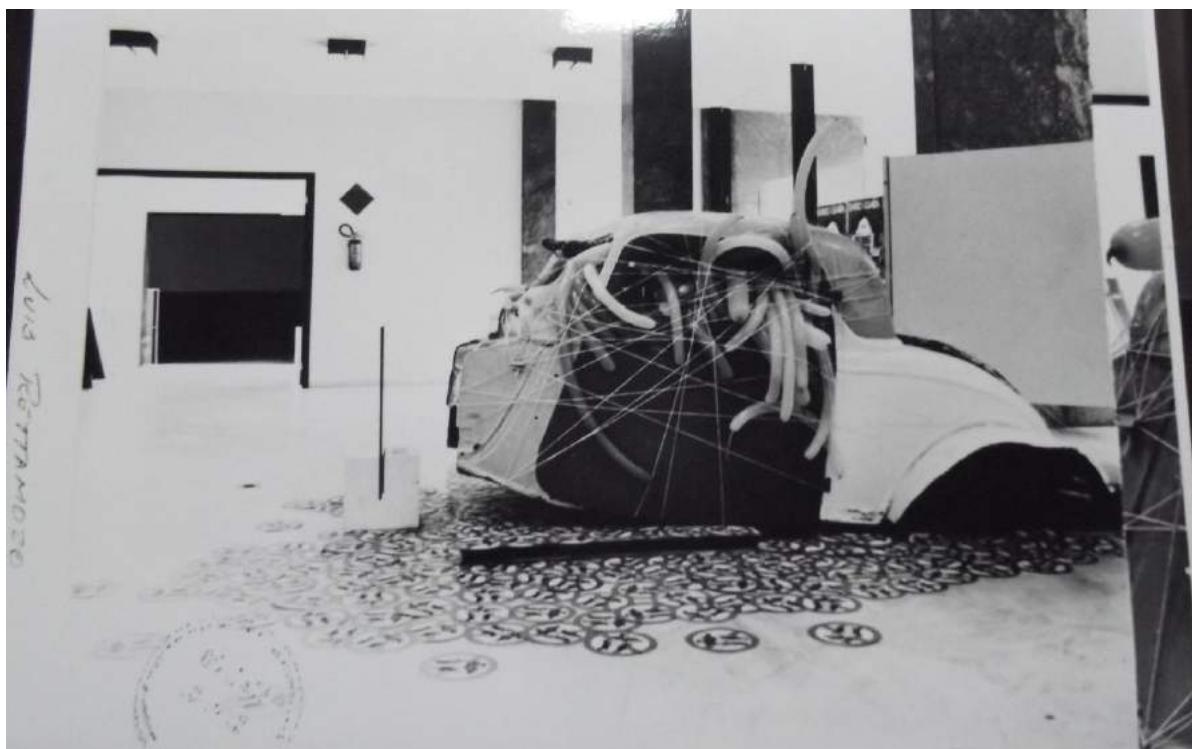


Fig. 35. AutoNovelo, AutoMovelho, Automo/Velo/Iho. RETTAMOZO, Luiz Carlos. *Salão Paranaense*, 1975.

O carro parado e exposto, retirado de suas funções típicas (fora do trânsito, fora do mercado onde era uma das mercadorias/fetice e até mesmo destituído de sua utilidade como “ferro velho”), contrastava ao carro ágil e veloz do comercial. Seguindo os rastros de Marcel Duchamp, retirando um determinado objeto de seu contexto utilitário habitual e colocando-o no museu (transformando este em objeto de arte), Rettamozo produziu um *ready-made* que colocava esse objeto fetichizado na inoperância, suspendendo seu sentido usual e reconvocando sua presença. O automóvel, esse objeto que se constituiu como um dos maiores símbolos da modernidade capitalista, sinal de velocidade e efemeridade, era delas destituído no museu, tornando-se novamente coisa, corpo, substância, objeto problemático, histórico. Abria-se assim a possibilidade de pensar sobre e experimentar novas formas de encontro com essa coisa que deveria justamente ser usada para diminuir os obstáculos ao livre trânsito nas grandes cidades contemporâneas e evitar o incômodo que eles provocavam.

As bexigas colocadas dentro do carro poderiam indicar uma citação feita a James Rosenquist, tanto na célebre *I Love you with my Ford* (1961) quanto na *The Friction*

Disappears (1965), simulando o “espaguete” do artista estadunidense⁷³³. Rettamozo chamava o conjunto dessas bexigas de “visceral”. Assim, o automóvel aparecia como forma conformadora que continha esse visceral, bloqueava a paixão. Este objeto de consumo era “a principal materialização de um conceito de felicidade [...] do [...] capitalismo”⁷³⁴, mas era também um símbolo fundamental da principal figura de subjetividade na qual se fundava nesse regime, o Homem, e de seu domínio sobre a natureza. Para constatá-lo basta lembrar que o automóvel é o produto de uma série de desenvolvimentos que objetivavam dar ao homem a possibilidade de superar os obstáculos espaço-temporais que o ambiente natural lhe impunha. Os barbantes amarravam o carro todo, impedindo o transbordamento das bexigas. E se a obra “propunha a libertação do visceral [...] pela soltura dos barbantes”⁷³⁵, esse transbordamento poderia ser descrito a deformação ou a explosão dessa figura do humano, com sua soberania e seu ativismo, da qual o carro era o símbolo.

O “Automovelho” ainda trazia outro elemento: no chão, espalhados ao seu redor, uma série de impressos com os dois lados preenchidos: de um deles, a imagem de um coração dentro de uma placa de trânsito, a faixa vermelha (que nesse tipo de placas alude à ideia de “proibido”) atravessando o coração; do outro lado dos impressos havia alguns poemas do artista. Essa imagem do coração dentro da placa foi feita por Rettamozo para a capa da revista *Panorama*, ilustrando uma reportagem sobre a violência no trânsito⁷³⁶. Ao reciclar e reposicionar a imagem no interior da composição, Rettamozo colocava a violência no trânsito em outra perspectiva. Essa violência era então apresentada como elemento decorrente da simbologia do automóvel da qual se falou acima. Se o carro era o símbolo da violência constitutiva do Homem (enquanto constructo histórico), de sua soberania, de deslocamento rápido e asséptico, sinal de *status*, de sucesso financeiro e distinção, especialmente em um país em que as contradições de classe eram tão explícitas, o sujeito

⁷³³ Assim como Rettamozo, Rosenquist também trabalhou com publicidade, sendo pintor de painéis de cinema nos Estados Unidos, antes de restringir suas atividades profissionais ao mundo da arte. Este, por sua vez, assim como vários outros artistas representantes da chamada *pop art*, se apropriava de elementos da publicidade para, a partir deles, fazer uma crítica ao próprio mercado que produzia publicidade em massa e dela se alimentava.

⁷³⁴ DEBORD, Guy. Posições situacionistas sobre a circulação. In: _____. *Panegírico*. São Paulo: Conrad, 2002.

⁷³⁵ RETTAMOZO, Luiz Carlos. Não é bem aí que aperta. Apêndice ou apendicity. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 8. jun. 1977, p. 2. Pode-se lembrar também do projeto de “amarrar” o Museu de Arte Contemporânea em barbantes, nas roldas que muitos dos personagens das suas charges carregam na boca e nos ouvidos, nas “gravatas de força” que fazem referência a multiplicidade das formas de controle dos comportamentos no mundo contemporâneo, sem falar nos inúmeros textos e entrevistas em que ele versa sobre o assunto.

⁷³⁶ KAMINSKI, Rosane. Entre o salão, a indústria cultural e uma estética *underground*. *Anais do II Fórum de Pesquisa Científica em Arte* (2002). Curitiba: ArtEMBAP, 2004, p. 87-102.

motorista incorporava não apenas algo de uma sensibilidade autoritária das elites, mas também um certo sentido de soberania, com o *ethos* agressivo que dele decorre.

O carro simbolizava a violência e a agressividade não apenas na época em que a obra foi concebida (anos 1970), mas também aquela do momento histórico em que o carro foi produzido e era funcional (anos 1930). Rettamozo evocava, portanto, mesmo que de maneira não completamente intencional, essa violência. Isso porque a agressividade se mostrava tanto na memória do objeto e na deterioração do carro, que poderia ter sido tanto o resultado da ação do tempo como também de algum acidente. De qualquer forma, havia na carcaça uma carga violência destrutiva que parecia subsistir. A esse respeito deste último item, Nicolau Sevcenko afirmou que nas décadas de 1920 e 1930 o carro era, para os transeuntes de uma cidade como o Rio de Janeiro, sinônimo de medo, uma vez que eram frequentes os atropelamentos, seja pela imprudência dos motoristas que desejavam exibir a potência de seu automóvel, seja pela falta de hábito dos pedestres, pouco preparados para a experiência de cruzar com tal máquina nas ruas⁷³⁷.

Richard Sennett afirmou que, nas cidades contemporâneas, os corpos vivenciariam o mundo como uma experiência anestesiante: com o objetivo de liberar o movimento do corpo das resistências, dos obstáculos físicos, assim como da necessidade do contato entre as pessoas, os desenhos urbanos modernos acabariam por promover um trânsito rápido e um livre fluxo que diminuía as possibilidades do surgimento de novas formas de relação entre os sujeitos. E a experiência do trânsito é um dos exemplos mais característicos a esse respeito: o motorista deveria trafegar com fluidez e rapidez pelas grandes rodovias, onde não estabeleceria nenhum tipo de relação mais consistente com o ambiente por onde passa, sendo este apenas o local de sua passagem. O motorista se constituiria, portanto, em uma tentativa de cortar relações com o mundo ao seu redor e manter o foco no deslocamento veloz. Não é estranho, portanto, que esses sujeitos que se sintam apartados da realidade por onde passam, desenvolvendo um olhar soberano, que acreditava poder não se envolver com essa realidade e, portanto, agir brutalmente sobre ela.

Quando não só a estrada, mas também todos os ambientes urbanos passam a ser regidos pela lógica da velocidade de deslocamento a cidade deixa de ser o local da possibilidade de encontro; em vez de ser o local da alteridade “o espaço tornou-se um lugar

⁷³⁷ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 73-77.

de passagem, medido pela facilidade com que dirigimos por ele ou nos afastamos dele.”⁷³⁸ Nas palavras de Guy Debord, “o desenvolvimento do meio urbano é a educação capitalista do espaço. Ele representa a escolha de certa materialização do possível, com a exclusão de outras”⁷³⁹. E prosseguia: “o trânsito é a organização do isolamento de todos. Constitui o problema preponderante das cidades modernas. É o avesso do encontro: um sugador de energias disponíveis para eventuais encontros”⁷⁴⁰. Não importava, na lógica dos projetos incessantes de modernização dessas cidades, a possibilidade de vivenciar uma experiência múltipla em significados, ponto favorável a invenção de liberdades, que suas arquiteturas e tramas pareciam oferecer, mas apenas o livre trânsito dos indivíduos isolados e embotados.

Nesse momento, a modernização conservadora já havia trazido a massificação da televisão, o cinema *hollywoodiano*, a publicidade espetacularizada e a “americanização” dos costumes, com toda a sua carga de superexcitação dos sentidos pela sequência quase ininterrupta de imagens despejadas sobre o “espectador”, o que, segundo inúmeros pensadores da segunda metade do século XX, teria tornando este suscetível a uma espécie de “hipnotismo” consumista. Assim, ao usar constantemente em seus cartuns e peças publicitárias a referência a “hipnose” ou ao embotamento sensorial, Rettamozo fazia alusão a essa característica da cultura do espetáculo. Diferente das imagens sequenciais do cinema, da televisão e dos quadrinhos tradicionais, a instalação de Rettamozo interrompia o tempo e buscava captar, em um instante suspenso, a síntese de uma determinada experiência. Não oferecia saídas ou respostas, mas a possibilidade de uma sensibilização para os “vícios” e automatismos da existência, que acabava por reificar esses mesmos padrões de comportamento.

Separar o automóvel de seus circuitos de consumo e mesmo de seu lugar no ferro velho, era reciclar o reciclável, não se limitar a prática da reciclagem enquanto parte do ciclo de produção e consumo de mercadorias. Com isso Rettamozo suspendia, na obra, esse ciclo. Ao remontar e recompor o carro com uma série de outros materiais, o artista agia como “um reciclador radical, que não se limita a simplesmente devolver a utilidade às coisas, mas compor o seu sentido: como aqueles personagens de ficções apocalípticas que mobilizam os restos de um mundo devastado não apenas para novos fins, novos usos, mas também para

⁷³⁸ SENNETT, Richard. *Carne e pedra: corpo e cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008, p. 16.

⁷³⁹ DEBORD, Guy. Posições situacionistas sobre a circulação. In: _____. *Panegírico*. São Paulo: Conrad, 2002.

⁷⁴⁰ *idem*.

uma nova relação com as coisas”⁷⁴¹. O carro deixava de ser esse emblema da efemeridade para tornar-se, através da arte, não tanto perenidade, mas subsistência. Pois a arte parecia ser, para Rettamozo, essa possibilidade de manipular aquilo que, nas coisas, subsiste. Era essa subsistência, que resiste ao atual, que o artista nomeava de imprevisibilidade.

Manipular o imprevisível, portanto, implicava em questionar o consumo como modo dominante de relação com o mundo, bem como os incessantes estímulos sensoriais que a ele se associavam e que provocavam, segundo Rettamozo, a anestesia, o embotamento dos sentidos. Por outro lado, a reciclagem implicava não a mera negação ou superação dos objetos, mas sua ressignificação, sua transformação em algo outro. Tal procedimento, portanto, era a manifestação de um crivo, de uma hesitação diante da velocidade incessante do consumo. O artista reciclador, esse personagem conceitual que esta tese aproxima da figura de Rettamozo, não manipula seus materiais de modo agressivo, de modo a destruir completamente sua forma, mas intervém nela de maneira precisa para produzir signos (estes híbridos de presença e sentido), tomando sempre o cuidado para que a linguagem não produzisse efeitos de orientação ou sentidos absolutos. A atuação deste artista sobre os objetos se parece mais com um redesenho, uma reorganização do que aquele trabalho de criação de formas a partir de uma matéria inerte. É enquanto reciclador que os procedimentos de Rettamozo (a expressão dos afetos que atravessavam a vida social, o corpo afetado como suporte e a reciclagem), tais como os de Leminski, podem ser encarados como constitutivos de uma poética da paixão, uma forma de fazer arte produzida a partir de um “sofrer” e que tinha por objetivo não a superação desse sofrimento em um tempo prometeico, mas a abertura de possibilidades de vida nas frestas do atual.

Não estava em jogo apenas, portanto, a reciclagem como prática própria de um determinado tempo. Antes, importava reciclar o próprio tempo. Um tempo que, já naquele momento histórico, não era apenas vivido como linear e progressista. A modernização e a criação de uma sociedade do espetáculo no país já haviam fragmentado o tempo linear (que alguns críticos desejavam manter ou tornar novamente linear) em uma série de tempos consumíveis. O próprio capitalismo espetacular se constituindo como um regime de gestão dos fluxos espaço-temporais dinâmicos e múltiplos. Mas não se tratava, porém, no caso da reciclagem temporal de Rettamozo, de parar a velocidade, de voltar a um ritmo mais lento.

⁷⁴¹ NODARI, Alexandre. Limitar o limite: modos de subsistência. In: *Os mil nomes de Gaia: do Antropoceno a Idade da Terra*, 2014, p. 4.

O que estava em jogo era aproveitar esse estado de fluidez temporal para produzir uma conduta temporal voltada para a paixão em vez de apatia consumista.

Completa-se, desse modo, o aprendizado do tempo em Rettamozo. Aprendizado que, vale relembrar, não obedecia a uma sequência cronológica: Primeiramente, a figuração das formas do sensível dava uma nova legibilidade aos afetos do atual (repressão, espetáculo, etc.). Ao criar um duplo ficcional dos efeitos desse tempo, permitia ver sua contingência, ler em outra chave os dispositivos. Em segundo lugar, os exercícios corporais permitiam liberar o corpo de sua suposta unidade, revelando-a como unidade construída por uma série de dispositivos, explorando seus possíveis e abrindo-o para sua equivocidade, isto é, sua potencialidade de ser e não ser ao mesmo tempo (ou de ser dois ou mais seres). Por fim, depois de já se saber equívoco e paradoxal, restava inventar formas de explorar a imprevisibilidade (subsistência, virtual) constitutiva dos seres. Para tanto, era preciso estabelecer novas articulações o passado, o presente e o futuro, construindo novas relações com os objetos e sentidos que povoavam a atualidade, produzir montagens que revelavam sentidos inusitados e estranhos. Inventando assim novos modos de vida, novos possíveis.

Já foi comentado que o movimento leminskiano do tempo partia do atual para dar um mergulho no impossível, retornando depois aos limites do atual para tensioná-los e produzir novos possíveis. O movimento do tempo em Rettamozo, por sua vez, também partia do atual para ir, aos poucos, explorando seus possíveis até que, por fim, os exercícios, deformações, montagens e distanciamentos permitissem jogar com o imprevisível, manipulá-lo. Era a partir dessa manipulação que se poderia inventar mundos possíveis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: TEMPO E PAIXÃO

Haveria, para Leminski e Rettamozo, uma política da arte que não se confundiria com nenhuma arte política. A arte era uma maneira de “produzir mundos novos”⁷⁴², suscitar experiências radicais, incitar a imaginar outras formas de vida. Essa ideia permitia-lhes não fazer da arte puro “enxame de sentimentos desorganizados”⁷⁴³, nem tão somente o meio para um objetivo que lhe era estranho, como se ela fosse um meio de conscientização das massas ou “veículo de metamorfose ou melhoramentos sociais”⁷⁴⁴. Estava em jogo produzir novas perguntas, “duvidar” constantemente (“faça deste o teu sinal da cruz: ?”⁷⁴⁵). Interessa ressaltar aqui que essa atitude implicava um deslocamento do conceito de vanguarda artística ou política, que buscava o afastar do modo como o concebiam os artistas ligados à crença de que a arte teria um como papel principal conduzir uma transformação na “realidade” a partir de uma determinada forma, dada de antemão. Se esse vanguardismo político (que tinha a arte como “meio”) se propunha a oferecer respostas para os problemas da atualidade, direcionando, desse modo, a constituição do futuro, a vanguarda contracultural, herdeira do pensamento tropical-concreto dos anos 1960, deveria, de acordo com seu próprio discurso, se pautar por uma constante tentativa de “aumentar a definição das perguntas”⁷⁴⁶.

Essa infrapolítica da arte deveria ser capaz abrir o atual para a paixão do inatual. Não se tratava, desse modo, de uma alternativa ou uma utopia projetada no futuro, mas uma espécie de “antimatéria”⁷⁴⁷, de contra-efetuação, “manipulação do imprevisível”⁷⁴⁸. Esse inatual poderia vir de um passado distante, que tocava secretamente o presente e nele ecoava com uma voz muito baixa para ser percebida sem um esforço de audição, uma presença estranha compondo um estrato inferior, capaz de produzir movimentos aberrantes e tensionar o que se concebe como atual. Mas poderia aparecer também como um tempo-

⁷⁴² LEMINSKI, Paulo. Inutensílio. *Ensaio e anseios crípticos*. 2ª edição ampliada. São Paulo: Unicamp, 2012, p. 87.

⁷⁴³ LEMINSKI, Paulo. Uma questão. *Diário do Paraná*. Anexo. 14 ago. 1977, p. 2.

⁷⁴⁴ LEMINSKI, Paulo. Responsabilidade social do artista. Anexo. *Diário do Paraná*. 27 jul. 1977, p. 4.

⁷⁴⁵ RETTAMOZO, Luiz Carlos. Porque. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 6 fev. 1977, p. 28.

⁷⁴⁶ LEMINSKI, Paulo. Responsabilidade social do artista. *Diário do Paraná*. Anexo. 27 jul. 1977, p. 4.

⁷⁴⁷ Antimatéria era uma das colunas provisórias no *Anexo* na qual Leminski publicou muito dos seus artigos.

⁷⁴⁸ RETTAMOZO, Luiz Carlos. O jugo do bicho ou a declaração de seus direitos. Dois. *Diário do Paraná*. Anexo. 27 jul. 1977, p. 4.

espaço outro (um futuro ou uma espacialidade radicalmente diferente), que chegava ao presente como fragmento ou como relato/tradução, com uma potência para abrir o atual para sua alteridade radical.

Compartilhavam uma experiência do tempo que, apesar de não se subordinar a uma temporalidade linear e pré-determinada, também não reivindicava exatamente uma temporalidade autônoma, produzida por um sujeito plenamente consciente de si. Se, por um lado, o *Nirvana* leminskiano ou a “manipulação do imprevisível” de Rettamozo eram figuras do tempo (ideias muito próximas daquilo que Heidegger chamou de historicidade própria, produto do ser sob o modo da propriedade, da autenticidade) importantes para os artistas, ambos também preconizavam o retorno para temporalidade imprópria, banal, cotidiana. Assim, o tempo na produção de ambos era marcado por um mergulho em um caos temporal, em um magma a-histórico existente nos subsolos do presente, mas também por um retorno ao atual, que buscava abri-lo ao indeterminado a partir de um tensionamento com esse caos. Por isso Leminski, quando falava do pensamento hindu, lembrava não apenas a busca do Buda pelo *Nirvana*, mas também o seu retorno para a *Maia* e a tarefa que este se colocou, a saber, tensionar os modos de vida de seus irmãos presos à existência kármica. Por isso Rettamozo insistia tanto na necessidade de um olhar que fosse capaz de alternar constantemente entre uma visão “de dentro”, mergulhada nos afazeres cotidianos da vida contemporânea, e uma visão “de fora”, isto é, a partir do ponto de vista do artista que se punha a duvidar dos valores e hábitos de sua sociedade e de seu tempo.

Não se tratava, entretanto, apenas de retornar ao tempo rotinizado, mas de voltar aos outros tempos no interior deste, lidar com a impureza mesma do tempo presente. A conquista de um tempo próprio e o mergulho nessa temporalidade outra, nesse sentido, lhes propiciava uma experiência capaz de detectar a alteridade temporal no interior de seu próprio presente. Daí a importância da tradução como forma de enxergar criticamente o contemporâneo, tomando certa distância dos usos atuais das palavras e dos conceitos. Por isso a comparação entre o conceito de *Maia* e o de “realidade objetiva” permitia estranhar e ver a contingência deste último; ao ser colocado em uma exposição de arte, o *AutomoVelho* permitia estranhar as imagens e imaginários ligados ao automóvel na contemporaneidade; assim também, Leminski lembrava da necessidade de cartografar os dizeres populares como portadores de uma temporalidade complexa, sofisticada e inventiva, capaz de inusitadas sínteses e montagens, que não estavam nem em conformidade com a atual, nem com o

tempo utópico dos artistas engajados que tomavam esse “popular” como consciência precária e insuficiente da realidade.

O ser em jogo na produção de Leminski e Rettamozo era o ser da paixão, caracterizado mais por uma abertura para a impropriedade do que por uma humanidade própria. Paixão entendida como “assalto ao ser”: ao reduzir sua humanidade, ao não se definir sob o signo da propriedade, o ser se objetiva, se oblíqua, dessubjetiva, subjetivando o outro. No entanto, se os sujeitos não estão dispostos no mundo, lado a lado, mas implicados um no outro, seres interconstitutivos, eles não se relacionam como exterioridades. O outro que falava a esse ser (eu), que o afetava e o feria, que o encontrava, não se relacionava com um outro dele, mas com o que, sendo também dele, era constitutivo do seu ser (eu).

Em seus textos/poemas publicados no *Anexo* e *Pólo Cultural* Leminski partia de um atual, da descrição de uma situação ou acontecimento significativo no presente. Em seguida, fazia um mergulho em uma temporalidade inatual (pensamento hindu, a escrita oriental, as ciências ocultas, as contraculturas *hippie* e *beat*, aos ascetismos históricos) através de um processo de tradução, entendido como deformação (paixão) da língua original pela língua traduzida. No final dos textos/poemas Leminski voltava ao atual para sugerir uma fricção deste com o inatual descrito no “mergulho”, produzindo uma desatualização ou uma inatualização do atual. Tratava-se, portanto, de uma paixão do inatual agindo sobre o atual.

Rettamozo apresentava a paixão através de, pelo menos, três formas privilegiadas: 1) no desenho de seus cartuns apareciam os personagens afetados por uma série de poderes que parecia os esmagar, embotar, silenciar seus corpos; 2) nas suas performances e intervenções urbanas, surgiam os corpos enfrentando esses poderes e inventando exercícios de liberdade, torcendo e redesenhando no próprio corpo as formas de vida dominantes, inventando gestos inatuais; 3) nas suas montagens gráficas ou materiais nas quais o artista ia até os arquivos e trabalhava com eles. Mas ao invés de acessar e dialogar com os arquivos do pensamento de outras épocas (como fazia Leminski), Rettamozo preferia os baixos arquivos, isto é, os restos, o lixo civilizacional que subsistia nos subsolos da atualidade (de uma civilização que transformava seus restos em fósseis cada vez mais rapidamente). O inatual com o qual ele trabalhava nessas montagens era, portanto, uma subsistência material. Nas suas obras tratava-se, quase sempre, de tornar explícito o processo de reciclagem radical através do qual ele trabalhava o material. Um processo que não negava a materialidade do objeto com o qual lidava (ao contrário do engenheiro que apaga os traços

do material para construir a forma), mas partia dela para redesenhá-la através de recursos artísticos. As paixões deixavam de incidir apenas sobre os corpos, afetando também as coisas. Tratava-se de uma paixão das coisas inatuais, portanto.

Essas poéticas eram também indiscerníveis de éticas (além de políticas, como foi dito acima) e, como tais, possuíam certas características, que poderiam ser descritas parodiando (tomando a liberdade de adaptá-las segundo a conveniência, portanto) Bruno Latour na sua descrição das cinco “vantagens” de uma forma de ação pós-prometeica⁷⁴⁹.

Primeiramente o *cuidado*, que sugere certa cautela com o modo de se conduzir em relação às coisas do mundo. Tal atitude podia ser percebida, por exemplo, no gesto de Rettamozo de não anular a materialidade dos objetos que utilizava em suas montagens em função da forma, ou em Leminski, quando este dizia que o tempo dos “gestos inaugurais” já havia passado. Tratava-se de rejeitar a arrogância implicada na ideia de construção ou de fundação e apostar em um conceito de invenção que não era a simples produção do novo, mas a tentativa de reorganizar e recompor aquilo que já existia, que já tinha uma forma bem acabada, para produzir um objeto feio, estranho, incômodo. Se essa estranheza dos objetos artísticos era clara na falta de “acabamento” dos desenhos, montagens, performances e instalações de Rettamozo, ela aparecia nos poemas e textos de Leminski como hibridação e fricção de formas e imagens poéticas.

Um segundo gesto característico era a *atenção às coisas pequenas*, aos detalhes. Desse modo, a publicação em jornais alternativos e revistas nanicas, a atuação na publicidade, na música, a criação produzida e exposta nas ruas, a crítica da universidade, do mercado editorial, dos mundos da arte, entre outras coisas, mostrava que, apesar da incessante denúncia do capitalismo e da evocação da necessidade de transformação, esta não era pensada como revolução generalizante e sistêmica, mas sempre como redesenho de formas, funções e significados específicos, mudança de perspectiva, tradução. A resistência, portanto, era vista como agenciamento de uma série de acontecimentos pontuais e desterritorializantes.

A *criação de signos* era o terceiro gesto reivindicado por Leminski e Rettamozo. Para os dois, o artista era um especialista em signos, capaz de dar a eles a materialidade e a existência de outros seres quaisquer. Esses signos funcionariam como uma espécie de

⁷⁴⁹ LATOUR, Bruno. Um Prometeu cauteloso? Alguns passos rumo a uma filosofia do design (com especial atenção a Peter Sloterdijk). *Agitprop*: revista brasileira de design, São Paulo, v. 6, n. 58, jul./ago. 2014.

guerrilheiros ou de retransmissores da central elétrica, difundindo alta tensão inovadora. Por seu aspecto material, os signos artísticos deveriam ser entendidos não tanto como sentidos, mas como presenças estranhas em meio à confusão de signos codificados (esses sim, portadores de sentidos, indicadores prometeicos) da vida moderna.

Outro modo característico dos trabalhos de Leminski e Rettamozo era a *reciclagem*, entendida não apenas no sentido quase literal que Rettamozo conferia a ela em suas montagens e instalações, mas principalmente como algo parecido àquilo que Latour chamou de *redesign*, isto é, o processo que nunca começa do zero, mas que é sempre reelaboração de algo que já existe. Não estava em questão, portanto, modernizar o arcaico, superar o passado, mas reelaborar formas, clichês, materiais, objetos, modos de pensar, etc. Um cartum podia ser uma forma de retrabalhar os clichês visuais com os quais ele era obrigado a lidar para produzir seus efeitos; uma fotografia poderia ser manipulada para produzir algo distinto do efeito naturalista que era comumente associado à ela; um poema contemporâneo poderia reciclar as antigas formas do haikai para utilizá-las em um contexto cosmológico completamente diferente daquele no qual sua fórmula foi criada; ou ainda, uma imagem do passado que, ao ser traduzida para uma linguagem atual, passaria, nesse processo de tradução, por uma reformulação que, longe de apagar suas características, tensionariam as formas do atual.

Por fim, um último gesto ético-poético dos artistas era a *desatualização* ou *inatualização*, que seria quase uma consequência natural dos outros gestos, uma vez que eles implicavam uma suspensão do atual e uma paixão do inatual. Quando a modernidade e a modernização se impõem como ideias absolutas, como sentido ao qual era impossível fugir, direção única a ser trilhada, questão de fato, resta apenas discutir alguns elementos do conteúdo dessa modernização. Por outro lado, quando as coisas são colocadas em termos de reciclagem, cuidado com as coisas, atenção aos pequenos detalhes ou aos signos, é a própria modernização que é posta em questão. Mesmo que Leminski e Rettamozo pensassem a “industrialização” como processo irreversível e fizessem uma apologia da impureza e da fragmentação que ela provocava, eles viam nos “recursos” disponibilizados por essa fragmentação, uma possibilidade de multiplicar as temporalidades, de estabelecer relações densas com outros tempos que habitavam os subsolos do asfalto “urbano industrial”.

Leminski e Rettamozo não cessaram de falar da queda de cotação da experiência da

paixão no mundo contemporâneo, dominado, segundo os dois pelos investimentos em anestesiamento e superexecitação. Não por acaso, o momento dessa queda é também aquele no qual a sua geração de artistas começa a trazer à tona a questão da paixão em sua produção. Trata-se, portanto, de uma rebelião geracional contra um certo tipo de experiência espaço-temporal que, pautada pelo mercado e pela publicidade, se colocava como hegemônica.

O período estudado nesta tese diz respeito, portanto, a uma mudança na forma de experimentar o tempo, não apenas no Brasil, mas também em um mundo cada vez mais “globalizado”. Diante de uma série de acontecimentos que questionaram brutalmente o projeto moderno e humanista do Ocidente e suas formas hegemônicas de temporalização, ao menos duas grandes formas de historicidade se apresentam como modos outros de experimentação temporal. Por um lado, todo um conjunto de saberes, disciplinares ou não, passam a reivindicar a multiplicidade das narrativas, dos passados, dos tempos, etc. Mas, ao mesmo tempo, como uma espécie de contraponto (contrarrevolução), emerge também o presentismo ou atualismo, o consumo do tempo tomado como mercadoria (seja os passados postos a disposição pelas sucessivas retomadas comerciais a que passava a ser submetido, seja pela demanda de consumo imediato, produto da ausência de expectativas positivas de futuro), modo de anular e neutralizar essa multiplicidade temporal e tornar a sua experiência menos destrutiva. De um lado, portanto, multiplicidade temporal e, de outro, presente amplo, atualismo. De um lado a montagem, a mixagem, a reciclagem, a antropofagia, a especulação do inatual e, de outro, a nostalgia consumista e a especulação economicista.

Como se mostrou acima, essa tensão também foi vivida com dramaticidade no campo das artes desde finais dos anos 1960. Mas não houve ali apenas um reflexo de uma tensão exterior e sim uma ressonância, o eco de uma questão que dizia respeito não apenas a um “contexto histórico” nacional ou global, mas a uma participação da arte nessas disputas pelo tempo. O confronto da contracultura contra o atualismo e o desenvolvimentismo foi, portanto, uma disputa entre modos de historicidade. Estes últimos investiam em formas de neutralizar as incertezas através da busca do “desenvolvimento” de possíveis já dados, probabilidades que orbitavam o campo do atual, ou da tentativa de ampliar os limites deste, a tal ponto que este atual anulasse formas mais ricas de relação com o passado e com o futuro. Os primeiros atuavam apostando em modos de tensionar o

atual pelo contanto com o inatural.

Em suma, estava em questão fugir do ativismo das teleologias desenvolvimentistas, que reduziam o tempo a uma linha diacrônica (cujo exemplo podia ser visto em alguns artistas, críticos, em parte significativa dos intelectuais e na condução político-econômica da Ditadura), e da apatia atualista/presentista, que implicava em uma recusa de toda relação complexa e densa com outros tempos (muito presente na publicidade espetacular de jornais, revistas e tevês, no comportamento consumista e, ainda de forma incipiente, em certas políticas da arte, que apareciam na ampliação dos museus e da necessidade de preservação – algumas vezes não crítica – de acervos de arte denunciadas por Leminski e Rettamozo como estratégias de domesticação do passado artístico). Se o desenvolvimentismo da sociedade industrial e a anestesia da sociedade pós-industrial eram as forças com as quais a contracultura dos anos 1970 se chocavam, era à paixão que eles recorriam como forma de combate. A paixão implicava, portanto, em corte, deformação e dor, já que não permitia a anestesia, mas também a paciência e envolvimento, uma vez que também não era compatível com o ativismo, que se projetava violentamente no futuro.

Leminski e Rettamozo praticavam uma espécie de “ontologia histórica do presente”⁷⁵⁰, na qual se tratava de pensar e questionar uma determinada figura do ser (nacional ou global) constituída historicamente, assim como dos modos de historicidade que ela implicava. A arte, portanto, não era tomada por eles como mero receptáculo de questões que lhe eram exteriores, mas como caixa de ressonância, que recebia determinados efeitos e devolvia novos “questionamentos”. Estes últimos, talvez, possam ser definidos como o produto mais bem acabado de uma poética da paixão.

Responder a pergunta trivial que deu início ao conjunto de acontecimentos que resultaram na escrita desta tese (o porquê do não diálogo entre Leminski e os *punks* em uma situação específica) acabou me levando encontrar uma afinidade mais significativa do que aquelas que dei conta de perceber em um primeiro momento. O *punk* e vanguarda contracultural dos anos 1970, desse ponto de vista, teriam uma forte afinidade no que diz

⁷⁵⁰ FOUCAULT, Michel. *Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*. Ditos e Escritos II. Rio de Janeiro: Forense, 2008.

respeito à questão temporal. Ambos já não recorriam mais a “projetos de futuro”, faziam uma crítica da atualidade e apostavam em um mergulho na inatualidade, como forma de experimentar outras formas de viver o tempo. Esses participavam de toda uma série de tensões e disputas que essa tese buscou cartografar. Longe de propor respostas, ela é uma tentativa de se perguntar se essas tensões não diriam respeito a algo que ainda nos toca, a saber, os combates pelo tempo que se explicitam por toda parte: as guerras de memória a respeito do período da ditadura militar, as disputas em torno aos processos de patrimonialização, os conflitos pelo controle do fluxo de informação na internet, os debates cada vez mais intensos a respeito das medidas a serem tomadas em relação às transformações climáticas globais que se aproximam, o tema do fim da história, a desencença, enfim, em qualquer forma de vida não pautada pelas ideias prometeicas de progresso e crescimento.

FONTES

Parcerias entre Paulo Leminski e Luiz Rettamozo

LEMINSKI, Paulo; RETTAMOZO, Luiz Carlos. *Diário do Paraná*. Anexo. 30 de jun. 1977. (Imagem)

RETTAMOZO, Luiz Carlos; LEMINSKI, Paulo. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 24 jun. 1977. (Imagem)

“Xerox”: Revista Direta, ago. 1974. p.27.

Paulo Leminski

LEMINSKI, Paulo. *Ensaaios e anseios crípticos*. 2ª edição ampliada. São Paulo: Unicamp, 2012.

LEMINSKI, Paulo. *Ensaaios e anseios crípticos*. Curitiba: Polo Editorial do Paraná, 1997.

LEMINSKI, Paulo. *Uma carta uma brasa através: cartas a Régis Bonvicino (1976-1981)*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

LEMINSKI, Paulo. *Guerra dentro da gente*. Scipione: São Paulo, 1991.

LEMINSKI, Paulo. *Melhores poemas de Paulo Leminski*. São Paulo: Global, 2001. Seleção Fred Góes e Álvaro Marins.

LEMINSKI, Paulo. Da Praça Osório à Santos Andrade (Curitiba ou a Necessidade da Inquietação). *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 6 fev. 1977. p. 22.

LEMINSKI, Paulo. Diálogo (Entrevista realizada por Almir Feijó, revista Quem, 1978, Curitiba). In: LEMINSKI, Paulo. *Paulo Leminski*. Seleção e organização de Paulo Leminski. Curitiba: UFPR, 1994. p. 9-32. (Série paranaenses; n.2).

LEMINSKI, Paulo. Epístola aos irmãos baianos em São Paulo. *Diário do Paraná*, Curitiba, 25. ago. 1977. Anexo.

LEMINSKI, Paulo. Central elétrica: projeto para um texto em progresso. In *Pólo Cultural*. Curitiba, 1978.

LEMINSKI, Paulo. *Pólo Cultural*. Curitiba, 21. ago. 1978.

LEMINSKI, Paulo. *Pólo Cultural*. 25. jul. 1978.

LEMINSKI, Paulo. *Pólo Cultural*. 6. abr. 1978.

LEMINSKI, Paulo. *Diário do Paraná*. Anexo. 19. jun. 1977.

LEMINSKI, Paulo. *Diário do Paraná*. Anexo. 1. jul. 1977. p. 4. (Imagem)

LEMINSKI, Paulo. Leminski falando sobre grafite. 2011. 1 vídeo sonoro (9:22min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cXdKmKUcXAk>>. Acesso em 8. jan. 2014.

LEMINSKI, Paulo. *Diário do Paraná*. Anexo. 16. jul. 1977.

LEMINSKI, Paulo. Rettamorfose. In RETTAMOZO, Luiz. *Fique doente, não ficção*. Curitiba: Diário do Paraná, 1977. p. 8.

LEMINSKI, Paulo. E tome conteúdo. *Diário do Paraná*. Anexo. 7 de jul. 1977. Anexo. p. 2.

LEMINSKI, Paulo. *Pólo Cultural*. 25 mai. 1978.

LEMINSKI, Paulo. Entrevista com Paulo Leminski. Curitiba, *Nicolau*, 1988, p. 8.

LEMINSKI, Paulo. Literatura e Classes Sociais. *Pólo Cultural*. Curitiba, 11. mai. 1977.

LEMINSKI, Paulo. Poesia Progride? Anexo. *Diário do Paraná*. Curitiba, 11. dez. 1976.

LEMINSKI, Paulo. Alegria, alegria: a post-literatura. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 16. jul. 1977.

LEMINSKI, Paulo. Eu, pecador, me confesso. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 15. jun. 1977. p. 6.

LEMINSKI, Paulo. Pensamento construtivo. *Pólo Cultural*. Curitiba, 1. jun. 1978.

LEMINSKI, Paulo. Poesia: paixão da linguagem. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 325-326.

LEMINSKI, Paulo. Poesia: morreu a literatura, viva a música popular! Anexo. *Pólo Cultural*. Curitiba, 14, mai. 1977. p. 2.

LEMINSKI, Paulo. O povo sabe o que diz. *Diário do Paraná*. Anexo. 7. jul. 1977.

LEMINSKI, Paulo. Humor: esse duélago. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 12. jul. 1977. p. 12.

LEMINSKI, Paulo. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 7. abr. 1977.

LEMINSKI, Paulo. Obra de arte: um mecanismo anti-ambiente. *Diário do Paraná*. Anexo. 17.

ago. 1977.

LEMINSKI, Paulo. O novo versus o belo. *Diário do Paraná*. Anexo. 21. jul. 1977. p. 2.

LEMINSKI, Paulo. Ascese e escassez. *Diário do Paraná*. Anexo. 30. jun. 1977. Anexo. p. 5.

LEMINSKI, Paulo. Significato do Símbolo. *Pólo Cultural*. 7. Set. 1978.

LEMINSKI, Paulo. Conto, soneto de hoje. *Diário do Paraná*. Terceiro caderno. Curitiba, 25. jul. 1971. p. 3.

LEMINSKI, Paulo. A inteligência provinciana. *Pólo Cultural*. Curitiba, 30. mar. 1978.

LEMINSKI, Paulo. Vida e literatura: distâncias. *Pólo Cultural*. Curitiba, 6. abr. 1978.

LEMINSKI, Paulo. A crise do papel é a crise do ato de escrever. *Panorama*, jan/1975. s/p.

LEMINSKI, Paulo. “Existe uma grande arte popular...”. *Diário do Paraná*. Anexo. 11. dez. 1976. p. 4.

Luiz Rettamozo

RETTAMOZO, Luiz. *Fique doente, não ficção*. Curitiba: Diário do Paraná, 1977.

RETTAMOZO, Luiz Carlos; PADRELLA, Nelson. A engenharia das emoções vagabundas. *Panorama*. Curitiba, 2, jul. 1980. p. 45.

RETTAMOZO, Luiz Carlos. Fechar-abrir-fechar ou “quando o guaraná for Coca-cola”. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 6 fev. 1977. Anexo, p. 24.

RETTAMOZO, Luiz Carlos. Rettamozo: a beleza é a bruxa do verdadeiro artista. *Curitiba Shooing*, Curitiba, 7-13 fev. de 1982. s/p.

RETTAMOZO, Luiz Carlos. “Nem vanguarda nem retaguarda ou: toda canção de liberdade vem do cárcere. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 14 ago. 1977. Anexo, p. 5.

RETTAMOZO, Luiz Carlos. *Pólo Cultural*. 21. set. 1978. p. 1.

RETTAMOZO, Luiz Carlos. Porque. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 6 fev. 1977. p. 28.

RETTAMOZO, Luiz Carlos. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 27. mai. 1977. Anexo. (Imagem)

RETTAMOZO, Luiz Carlos. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 7. jul. 1977. Anexo. (Imagem)

RETTAMOZO, Luiz Carlos. *Diário do Paraná*. Anexo. 23. jul. 1977. (Imagem)

RETTAMOZO, Luiz Carlos. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 9, jul. 1977.

RETTAMOZO, Luiz Carlos. Florilégio segundo. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 27 nov. 1976, p. 1.

RETTAMOZO, Luiz Carlos. ArtShow. Pólo Cultural. 21 set. 1978. p. 1.

RETTAMOZO, Luiz Carlos. Anexo. *Dário do Paraná*. Curitiba, 11. dez. 1976.

RETTAMOZO, Luiz Carlos. Galerimargem: prefácil. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 19. jul. 1977. p. 12.

RETTAMOZO, Luiz Carlos. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 7. ago. 1977. p. 16. (Imagem)

RETTAMOZO, Luiz Carlos. Oupação do espaço sensível à anarquigrafia/projeto para reconstrução do gesto suspeito. In: *Ar Retta*. 1981. (Imagem)

RETTAMOZZO, Luiz Carlos. Verball (let's play that). *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 24 jun. 1977.

RETTAMOZO, Luiz Carlos. *Pólo Cultural*. Curitiba: 12. out. de 1978.

RETTAMOZO, Luiz Carlos. "Digital". Curitiba: *Revista Direta*. ago. 1974, p.80.

RETTAMOZO, Luiz Carlos. O jugo do bicho ou a declaração de seus direitos. Dois. *Diário do Paraná*. Anexo. 27, jul. 1977. p. 4.

RETTAMOZO, Luiz Carlos. Entrevista com Rettamozo. In: *Multiply*: Rettamorfose. Disponível em: http://rettamozo.multiply.com/music/item/11/Entrevista_do_Retta. 2008. Acessado em 12. 04. 2013.

RETTAMOZO, Luiz Carlos. "Nem vanguarda nem retaguarda ou: toda canção de liberdade vem do cárcere. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 14 ago. 1977. p 5.

RETTAMOZO, Luiz Carlos. Arte-paisagem. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 29. mar. 1977. p. 8.

RETTAMOZO, Luiz Carlos. Não é bem aí que aperta. Apêndice ou apendicity. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 8. jun. 1977. p. 2.

RETTAMOZO, Luiz Carlos. Retta. In: *Pra mim Chega!*. Curitiba: Beija-Flor, 1979.

RETTAMOZO, Luiz Carlos. A má-criação do mundo. In *Próton*: quadrinhos nacionais. Curitiba: Grafipar, 1979. p. 20-24.

RETTAMOZO, Luiz Carlos. III Encontro. *Diário do Paraná*. Anexo. 15. jul. 1977. p. 2.

RETTAMOZO, Luiz Carlos. Re visão: banidos desarmados. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 20. ago. 1977. p. 1

RETTAMOZO, Luiz Carlos. Tell me now, my little lemon, what's neck-neckkraftshsh you can do. *Diário do Paraná*. Anexo. 21 jul. 1977. p. 2.

RETTAMOZO, Luiz Carlos. A querela do Brasil. Dois. *Diário do Paraná*. Anexo. 9 jul. 1977.

RETTAMOZO, Luiz Carlos. Entrevista concedida ao autor. 12. jul. 2014.

BIBLIOGRAFIA

ADAMI, Flávia. A hibridação entre performance e fotografia: um estudo sobre performance, a fotografia e o artista Luiz Rettamozo. Anais do VII Fórum de Pesquisa Científica em Arte. Curitiba, EMBAP, 2011. p. 82.

AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. *Arte e Ensaios*, n. 19, pp. 132-143, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer*: O poder soberano e vida nua. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG; 2005.

AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Portugal: Relógio D'água, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-textos, 1996.

AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. São Paulo: Autêntica, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. *O Reino e a Glória*. São Paulo: Boitempo, 2011.

ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. Tempo, a fera que engole tudo: a visão tropicalista do Nordeste. In: *Nos destinos da fronteira*: história, espaços e identidade regional. Recife: Bagaço, 2008.

ALLIEZ, Eric. *Tempos Capitais*. Relatos da conquista do tempo. São Paulo: Siciliano, 1991.

AMARAL, Aracy (org.). *Arte Construtiva no Brasil*. Coleção Adolpho Leirner. São Paulo: Companhia Melhoramentos, DBA Artes Gráficas, 1998.

ANDERS, Gunter. Teses para a era atômica. In *Sopro*: panfleto político-cultural. n. 87, 2013. p. 4.

ANTELO Raúl. A fala do fora: uma lida. In: *Desencontrários = Unencontraries*: 6 poetas brasileiros. BAPTISTA, Josely Vianna (Org.). Curitiba: Lei municipal de incentivo a cultura de Curitiba/FCC – Associação Cultural Avelino Vieira/Bamerindus, 1995.

ANTELO Raúl. As imagens como força. *Revista Crítica Cultural*, volume 3, número 2, jul./dez. 2008.

ANTELO Raúl. *Ausências*. Florianópolis: Editora da Casa, 2009.

ANTELO, Raúl. Lindes, limites, limiares. *Boletim de Pesquisa NELIC*: Edição Especial Lindes. 2008.

ANTELO Raúl. *Maria com Marcel*: Duchamp nos trópicos. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

ANTELO Raúl. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2003.

ANTELO Raúl. *Transgrssão e modernidade*. Ponta Grossa: UEPG, 2001.

ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

ANTUNES, Arnaldo. *40 escritos*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

ARANTES, Otilia. De “Opinião 65” à 18ª Bienal. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 15, pp. 69-84. jul. 1986.

ARAÚJO, Valdei. A história da historiografia como analítica da historicidade. *História da Historiografia*, v. 12, p. 34-44, 2012.

ARAÚJO, Valdei. Atmosfera, clima, Stimmung e a alteridade histórica - micro resenha. In: ARAÚJO, Valdei Lopes de. *Naufração*. teoria, história da historiografia, filosofia, cultura histórica: o tempo e suas experiências. Brasil/Mariana/MG. Consultado em 21/12/2012. Disponível em: <http://valdeiaraujo.blogspot.com.br/2013/07/atmosfera-clima-stimmung-e-alteridade.html>.

ARAÚJO, Valdei Lopes de. O séc. XIX no contexto da redemocratização brasileira: a escrita da história oitocentista, balanço e desafios. In: ARAÚJO, Valdei Lopes de; OLIVEIRA, Maria da Glória de. *Disputas pelo Passado*: História e historiadores no Império do Brasil [EBook Kindle]. Ouro Preto-MG: Editora da UFOP, 2013.

ARAÚJO, Valdei Lopes de. Presente lento, presentismo e clima: da nostalgia ao otimismo.

Watchmen (II). In ARAUJO, Valdei Lopes de. *Naufrágio*. teoria, história da historiografia, filosofia, cultura histórica: o tempo e suas experiências. Brasil/Mariana/MG. Consultado em 21/12/2012. Disponível em <http://valdeiaraujo.blogspot.com.br/2014/02/slow-present-presentism-and-atmosphere.html>.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 1, nº 21, 1998.

ARTIÈRES, Philippe. Dizer a atualidade: o trabalho de diagnóstico de Michel Foucault. In: GROS, Frédéric (org.). *Foucault: a coragem da verdade*. São Paulo: Parábola editorial, 2004.

ARTIÈRES, Philippe. O desconhecido da Sorbonne: sobre os historiadores e “os anos” 68. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 21, nº 42, julho-dezembro de 2008.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*. Campinas, SP: Versus Editora, 2010.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BACHELARD, Gaston. *Fragmentos de uma poética do fogo*. Brasiliense: São Paulo, 1990.

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BARTHES, Roland. *O neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. Um caso de crítica cultural (sobre os *hippies*). In: *Inéditos vol 4: política*. São Paulo: Martins fontes, 2005.

BATAILLE Georges. *A parte maldita*. Precedida de “A noção de dispêndio. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BATAILLE, Georges. Hegel, a morte e o sacrifício. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, Dec. 2013.

BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Lisboa; Edições 70, 1972.

BAXANDAL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BELTING, Hans. *Fim da história da arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. *Concinnitas*. UERJ, Rio de Janeiro, vol.1, nº8, 2005.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: CASTELLO BRANCO, Lucia. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*: Infância berlinense: 1900. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*: representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: Edusp, 2000.

BONI, Maria Ignes Mancini de. “Gilda”: vivendo sob o preconceito numa cidade provinciana, um sim a vida. In: *Anais do XXV Simpósio Nacional de História*: História e ética. Fortaleza: ANPUH, 2009.

BOSI, Alfredo. “Cultura brasileira e culturas brasileiras”. In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRINGHURST, Robert. *Elementos do estilo tipográfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BRITO, Ronaldo de. Análise do circuito. In: *Experiência crítica*: textos selecionados. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BUÑUEL, Luís. O artista fala da realização do seu filme. In: *pco.org.br*. Disponível em: <http://www.pco.org.br/livraria/programacao/ciclobunuel/bunuelfilme.htm?target=>. Acessado em 15 dez. 2013.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

BUTLER, Judith. *Marcos de guerra*: las vidas lloradas. Buenos Aires: Paidós, 2010.

BUTLER, Judith. *Vida precaria*: el poder del duelo y la violencia. Buenos Aires: Paiós, 2009.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: uma reconsideração de *A obra de arte* de Benjamin. In: BENJAMIN, Walter et. al. *Benjamin e a obra de arte*: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do Olhar*: Walter Benjamin e o projeto das passagens. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

BURMESTER, Ana Maria. *A (des)construção do discurso histórico*: a historiografia brasileira

nos anos 70. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1998.

CAIAFA, Janice. *Movimento Punk na cidade: a invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

CALIXTO, Fabiano; DICK, André (Orgs.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

CÂMARA, Mario. *Corpos pagãos: usos e figurações na cultura brasileira (1960-1980)*. Belo Horizonte, UFMG, 2014.

CAMPOS, Haroldo de. Tradução, Ideologia e História. *Remate de Males: Território da Tradução*. Campinas, n. 4, p. 239-247, 1984.

CAMPOS, Haroldo de. Vanguarda. In: *Revista Tempo brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, n.26- 27, jan - mar, 1971.

CANCLINI, Nestor Garcia. *A sociedade sem relato*. São Paulo: Edusp, 2012.

CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. São Paulo: Studio Nobal, 1997.

CAROLLO, Cassiana Lacerda. Os rapazes de 40 e suas revistas. In *Nicolau*. Curitiba, 1988.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005.

CATALÀ DOMENECH, Josep M. *A forma do real: introdução aos estudos visuais*. São Paulo: Summus, 2011.

CATALÀ DOMÈNECH, Josep. El tiempo en tus manos. Anamnesis en movimiento. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 61, p. 19-43, jul./dez. 2014. Editora UFPR.

CHEREM, Rosângela Miranda. Aparência e aparição, o jogo de transtornos num retrato de Almeida Júnior. In: *Anais do 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Pláticas: Transversalidades nas artes visuais*. Salvador, 2009.

CHEVITARESE, Leandro. Da Sociedade Disciplinar À Sociedade de controle: a questão da liberdade por uma alegoria de Franz Kafka, em O processo, e de Phillip Dick, em Minority Report. *Estudos de Sociologia*. v. 1, n. 8. 2002.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado*. Tradução de Theo Santiago. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

COSTA, Maria Cecília Solheid da; TEIXEIRA, Elizabeth Tassi. A cidade e o footing: estudo de um ritual de camadas médias. In: *Memória urbana de Curitiba*. IPPUC: Curitiba, 1992.

COSTA LIMA, Luiz. Deleuze: estética antirrepresentacional y mimesis. In *Estudios Públicos*, Santiago, n, 74, 295-316, 1999.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CONCEIÇÃO, Sarasvati. *Modernidade e cultura: um olhar sobre a Curitiba do início do século XX através das propagandas*. 80 f. Monografia (Especialização em História). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas: Unicamp, 2004.

CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odisseus Editora, 2006.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEBORD, Guy. O planeta doente. In *Sopro: panfleto político-cultural*. n. 44, 2011.

DE CERTEAU, Michel. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: as artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

DE CERTEAU, Michel. *História e psicanálise: entre a ciência e a ficção*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

DE DUVE, Thierry. A arte diante do mal radical, *Ars*, ECA-USP, São Paulo, nº 13, 2008.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Ed. 34, 2011.

DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, Giles; GUATTARI, Felix. *O Anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a Filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992, p. 129.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein. In: *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el Tiempo*: Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Imagem sobrevivente*: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN. *Diante do tempo*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Quadro = Corte”: Experiência Visual, Forma e Sintoma segundo Carl Einstein. In: HUCHET, Stéphane. *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo: USP, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DINIZ, Davidson de Oliveira. Walter Benjamin e as passagens: uma narratividade poética do histórico. *Cadernos benjaminianos*, v. 1, n. 1, p. 1-20, 2009. p. 12.

DOSSE, François. *Renascimento do acontecimento*: um desafio para o historiados: entre a Esfinge e a Fênix. São paulo: Unesp, 2013.

DUARTE, André. Heidegger e o outro: a questão da alteridade em Ser e Tempo. *Revista Natureza Humana* nº4, vol. 1. p. 157-185. Janeiro a Junho de 2002. p. 162-163.

DUARTE, Rodrigo. A plausibilidade da pós-história no sentido estético. *Trans/Form/Ação*, (Marília); v.34, p.155-180, 2011, Edição Especial 2.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ESPOSITO, Roberto. *Categorias de lo impolítico*. Buenos Aires: Katz, 2006.

ESPOSITO, Roberto. Comunidade, Imunidade, Biopolítica. In: *E-misférica*. v. 10. n. 1. 2013.

FABBRINI, Ricardo. O fim das vanguardas. In: *Cadernos de Pós-graduação da UNICAMP*, v. 8. 2006. Disponível na Internet em: [ttp://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/ricardo_fabrini.pdf](http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/ricardo_fabrini.pdf). Acesso realizado em 10/08/2015.

FABBRINI, Ricardo. Fim das vanguardas: estetização da vida e generalização do estético. *Poliética*. Revista de Ética e Filosofia Política. v.1, n.1. São Paulo, 2013.

FABRIS, Annateresa. Redefinindo o conceito de imagem. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH/Humanistas, vol. 18, nº35, 1998.

FABRIS, Valério. Nos becos, nos bares: em casa. In: *Memória urbana de Curitiba*. IPPUC: Curitiba, 1992.

FAGUNDES Jr., Carlos E. Uchôa. *O beijo da história: Picasso como emblema da contemporaneidade*. São Paulo: Editora 34, 1996.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. Percepção, subjetividade e corpo: do século XIX ao XXI. In: PESSOA, Fernando; CANTON, Kátia (Orgs.). *Arte no Pensamento*. Vitória: Fundação Vale do Rio Doce, 2006.

FICO, Calos. *Reinventando o otimismo: Ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 1997.

FLORENZANO, José Paulo. *A democracia corinthiana: práticas de liberdade no futebol brasileiro*. São Paulo: FAPESP; EDUC, 2009.

FLORENZANO, José Paulo. *Afonso e Edmundo: a rebeldia no futebol brasileiro*. São Paulo: Musa, 1998.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, M. A sociedade disciplinar em crise (1978). In: ____ Estratégia, poder-saber. *Ditos e escritos IV*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 268.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento. *Ditos e Escritos II*. Rio de Janeiro: Forense, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FOUCAULT, Michel. Loucura, Literatura e Sociedade. In: ____ Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise. *Ditos e Escritos I*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Nascimento da biopolítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços, In: ____ Estética literatura pintura música e cinema. *Ditos e escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. O que são as Luzes? In: *Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento* (Ditos e Escritos II). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

FOUCAULT, Michel. Conversa com Michel Foucault. In: ____ Repensar a política. *Ditos e Escritos VI*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. "As ideias estão no lugar". *Cadernos de Debates*, n.1. São Paulo: Brasiliense, 1976.

FREIRE, Emerson. *Da sensação ausente à sensação como potência: tema e variações sobre a relação arte-tecnologia*. 518 f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2012.

FREITAS, Artur. A consolidação do moderno *na* história da arte do Paraná : anos 50 e 60. *Revista de História Regional* 8(2): 87-124, Inverno, 2003.

FREITAS, Artur. *Arte de Guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013.

FREITAS, Artur. *Arte e contestação: o Salão Paranaense nos anos de chumbo*. Curitiba: Medusa, 2013.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. (1999). Teologia e Messianismo no pensamento de W. Benjamin. *Estudos Avançados*, 13(37), 191-206. Retrieved September 13, 2015, from http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010340141999000300010&lng=en&tlng=pt. 10.1590/S0103-40141999000300010.

GASSEN, Lilian. *Mudanças culturais no meio artístico de Curitiba entre as décadas de 1960 a 1990*. 2007. Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná.

GOMBRICH, Ernst. O arsenal do Cartunista. In: *Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a Teoria da Arte*. São Paulo, EDUSP, 1999.

GOMES, Roberto. *Crítica da razão tupiniquim*. São Paulo: FTD, 1994.

GRUNER, Clóvis. *Leituras Matutinas: utopias e heterotopias nada modernidade na imprensa joinvilense (1951-1980)*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2003.

GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. *Design Gráfico: do invisível ao ilegível*. São Paulo: Rosari, 2008.

GUATTARI, Felix. *Caosmose: um novo paradigma estético*, São Paulo: editora 34, 1992.

GUATTARI, Felix. *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Depois de “depois de aprender com a história”. In: NICOLAZZI, Fernando. et. al. (Orgs.) *Aprender com a História? O passado e o futuro de uma questão*. Rio de Janeiro: FGV.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea*. São Paulo: Unesp, 2015.

HARA, Tony. *Saber noturno: uma antologia de vidas errantes*. Campinas, 2004. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de História da Universidade Estadual de Campinas.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados. *Cadernos Pagu* (5) 1995: pp. 07-41. São Paulo.

HARTOG, François. *Regimes de Historicidade*. Presentismo e Experiências do Tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HOCQUENGHEM, Guy. *El deseo homossexual*. Espanha: Melusina, 2000.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HOME, Stuart. *Assalto à Cultura: utopia subversão guerrilha na (anti)arte do século XX*. São Paulo: Conrad, 1999.

HONESKO, Vinícius. *O paradigma do tempo: Walter Benjamin e messianismo em Giorgio Agamben*. Florianópolis: Ed. do Autor, 2009.

HONESKO, Vinícius. Mãos ao alto: olhos armados. *Sopro: panfleto político-cultural*. zn° 56, agosto de 2011.

HUELSENBECK, Richard. En avant Dada: História do Dadaísmo. In: *Teorias da Arte moderna*. In: CHIPP, Herschel B. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: História, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. *Circulando o escoadouro do Império: pós-colonialismo e pós-modernismo*. In: Site da UFRGS. <http://www.ufrgs.br/cdrom/hutcheon/index.html> p. 48. Acessado em 20/03/2007.

JENKINS, Keith. *Por qué la historia? Ética e postmodernidad*. México: FCE, 2006.

JORGE, Eduardo. Histórias de fantasmas para adultos: as imagens segundo Georges Didi-Huberman. *Artefilosofia* (UFOP), v. 12, p. 117-139, 2012.

KAMINSKI, Rosane. Entre o salão, a indústria cultural e uma estética *underground*. *Anais do II Fórum de Pesquisa Científica em Arte* (2002). Curitiba: ArtEMBAP, 2004.

KAMINSKI, Rosane. *Imagens de Revistas Curitibanas: análise das contradições na cultura publicitária no contexto dos anos setenta*. Dissertação. 213 f. (Mestrado em Tecnologia) Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná. Curitiba, 2003.

KAMINSKI, Rosane; FREITAS, Artur. “Desinfomação”: design e sócio-semiótica. *Revista da Vinci*, Curitiba, v. 3 , n. 1, p. 71-82, 2006.

KAMINSKI, Rosane. Reflexões sobre a pesquisa histórica, a ficção e as artes. In: FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (Orgs.). *História e arte: encontros disciplinares*. São Paulo: Intermeios, 2014.

KEHL, Maria Rita. A melancolia em Walter Benjamin e em Freud. In: III Seminario Internacional Políticas de la Memoria: “Recordando a Walter Benjamin: Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria”. 2010.

KERSTEN, Maria Sholz de Andrade. *Os Rituais de tombamento e a escrita da história*. Curitiba Ed. UFPR.

KOJEVE, Alexander. *Introdução à leitura de Hegel*. Rio de Janeiro: Contraponto; EDUERJ, 2002.

KOPP, Rudinei. *Design Gráfico Cambiante*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2002.

LAPOUJADE, David. Desprogramar o futuro. In: NOVAES, Adauto (Org). *Mutações: o futuro não é mais o que era*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2013.

LAPOUJADE, David. O corpo que não aguenta mais. In: LINS, Daniel; GADELHA, Silvio (Orgs.). *Nietzsche e Deleuze: O que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LAPOUJADE, David. *Potências do tempo*. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

LAPOUJADE, David. Sobre a passividade. In: FEITOSA, C.; BARRENECHEA, M. A. de; PINHEIRO, p. (Orgs.). *A fidelidade à terra: assim falou Nietzsche IV*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 350-362.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. São Paulo: Editora 34, 2005.

LATOUR, Bruno. *Reagregando o Social: uma introdução a teoria do Ator-Rede*. São Paulo: EDUSC, 2012.

LEITE, Elizaberth Rocha. *Leminski: poeta da diferença*. São Paulo: Edusp, 2012.

LIMA, Manoel Ricardo. *Entre o percurso e a vanguarda: alguma poesia de P. Leminski*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult, 2002.

LOWY, Michel; SAYRE, Robert. *Revolta e Melancolia*. Petrópolis: Vozes, 1995

LOBO, Andréa Maria Carneiro. *Desvanecimento poético: outra existência possível nos textos de Paulo Leminski e Ana Cristina César*. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em História. Defesa: Curitiba, 2005.

LOBO, Narciso Julio Freire. Narcisismo e Sociedade. Revista Somanlu, v.1, nº 1, 2000.

LUSTOSA, Isabel. A Imprensa alternativa no Brasil dos anos 1970. In: *Imprensa. História e Literatura*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008. p. 483-491.

MARCUSE, Herbert. Eros e civilização. Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

MARTINS, Luciano. *A geração AI-5: um ensaio sobre autoritarismo e alienação*. Ensaio de Opinião. São Paulo, 1979, vol. 02, p. 72-103.

MAUTNER, Jorge. Encontros. Azougue Editorial, Rio de Janeiro: 2007.

MAZZA, Luiz Geraldo. Curitiba é ciosa do seu ócio? In: *Memória urbana de Curitiba*. IPPUC: Curitiba, 1992.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1967.

MEIRELES, Cildo. Inserções em circuitos ideológicos. In: Rede Zero. <http://passantes.redezero.org/reportagens/cildo/inserc.htm>. 1970. Acessado em 10/01/2016.

MELO, Marcelo José de. *Leminski e a cidade: poesia, urbanização e identidade cultural*. 73 f. Monografia (Graduação em História). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1996.

MELLO, J. M. C. de; NOVAIS, F. A. Capitalismo tardio e sensibilidade moderna. In: *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. Lilia Moritz Shwarcs (Org.).

São Paulo: Companhia das letras, vol. 4, 1998.

MENDONÇA, Maria Luiza Nascimento. O fio da memória. In: Memória urbana de Curitiba. IPPUC: Curitiba, 1992.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.23, n.45, 2003.

MISSAC, Pierre. *Passagem de Walter Benjamin*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MORAES, Everton de Oliveira. A escrita como guerra: ética e subjetivação nos fanzines *punk*. In: MUNIZ, Rodrigues Cellina. (Org.). *Fanzines: autoria, subjetividade e invenção de si*. Fortaleza: UFC, 2009.

MORAES, Everton de Oliveira. “Deslocados, desnecessários”: o ódio e a ética nos fanzines punks (1990-2000). Dissertação (Mestrado em História). 215 f. Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina, 2010.

MORAES, Everton de Oliveira. 'Quantas curitibas cabem numa só Curitiba?': fricções entre Paulo Leminski e a cidade. In: PRIORI, Angelo. et. ali. *História do paraná revisitada*. Maringá: Eduem, 2014.

MORAES, Everton de Oliveira. Um corte radical no tecido da História: o livre uso do passado na narrativa biográfica de Paulo Leminski. *História da Historiografia*, Ouro Preto, v. 17, p. 192-208, 2015. p. 208.

MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas: a crise da hora atual*. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1975.

MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”. *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, n. 1, jan-fev. 1970.

MORAIS, Reinaldo Queiroz de. Pau Virilio: o Pensador do Instante Contemporâneo. Contexto e Educação - Editora UNIJUÍ - Ano 17 - nº 65 - Jan. / Mar . 2002 – p. 37-54.

MOREIRA, Caio Ricardo Bona. *Catatau de Paulo Leminski: Occam versus Cartésio contra a ditadura da razão*. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Ciências da linguagem pela Universidade do Sul de Santa Catarina. 2006.

MOREIRA, Caio Ricardo Bona. O Sequestro do simbolismo na Revista Joaquim: o grito do vampiro contra o sussurro do nefelibata. In: *Revista Crítica Cultural*, volume 3, número 1, jan./jun. 2008.

MORICONI, Ítalo. Mestres e discípulos. In: GARRAMUÑO, Florencia; AGUILAR, Gonzalo; DI LEONE, Moisés (Orgs.). *Experiencia, cuerpo y subjetividades: literatura brasileña contemporánea*. Buenos Aires: BVE, 2008.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ática, 1994.

NAPOLITANO, Marcos. Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro. 2011. Tese (Livre-Docência em História do Brasil Independente) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2006.

NICOLATTO, Roberto. Em busca de Curitiba perdida: resistência e memória no inventário de Dalton Trevisan. *Revista Letra* n. 64. Curitiba: UFPR: 2004.

NODARI, Alexandre. A literatura como antropologia especulativa. *Revista da ANPOLL*. vol. 1, n. 38. 2015.

NODARI, Alexandre. *Censura*: ensaio sobre a “servidão imaginária”. 252 f. Tese (Doutorado em Literatura) Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: Santa Catarina, 2012.

NODARI, Alexandre. Como. In: *Sopro*: panfleto político-cultural. Florianópolis: Cultura e Barbárie. n. 78, 2012.

NODARI, Alexandre. Limitar o limite: modos de subsistência. In: *Os mil nomes de Gaia*: do Antropoceno a Idade da Terra.

NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70*: ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano: Senac Rio, 2005.

NOVAES, Adauto (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NOVAES, Sandra. *O reverso do verso*. Paulo Leminski: a biografia de uma obra, 2003. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de História da Universidade Federal do Paraná.

OLIVEIRA, Isabel Ribeiro de. *Trabalho e política*: as origens do Partido dos Trabalhadores. Petrópolis, RJ: Vozes, 1988.

OLIVEIRA, Luiz Cláudio Soares de. *Joaquim*: Dalton Trevisan (en)contra o paranismo. Curitiba: Travessa dos Editores, 2009.

PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PASQUNELLI, Matteo. Capitalismo maquínico e mais-valia de rede: notas sobre a economia política da máquina Turing. Lugar Comum nº 39.

PASSETTI, Edson. *Anarquismos e Sociedade de Controle*. São Paulo: Cortez, 2003.

PELBART, Peter. *O avesso do nihilismo*: cartografias do esgotamento. São Paulo: N-1 Edições,

2013.

PELBART, Peter. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PELBART, Peter. O Tempo não reconciliado. In: ALLIEZ, Eric. Gilles Deleuze: uma vida filosófica. São Paulo: Editora 34, 2000.

PELBART, Peter. Nurograma e multidão. In: *Rizoma.net*. Disponível em <http://www.rizoma.net/interna.php?id=140&secao=neuropolitica>.

PELBART, Peter. *Vida Capital: Ensaios de biopolítica*. Iluminuras: São Paulo, 2003.

PENNA, João Camillo. *Ficção científica* (da condição inumana). Manuscrito. Disponível em: [https://www.dropbox.com/s/70ix8qy8scjppq8/Penna%20%20Fic%C3%A7%C3%A3o%20cient%C3%ADfica%20\(Da%20condi%C3%A7%C3%A3o%20inumana\).pdf?dl=0](https://www.dropbox.com/s/70ix8qy8scjppq8/Penna%20%20Fic%C3%A7%C3%A3o%20cient%C3%ADfica%20(Da%20condi%C3%A7%C3%A3o%20inumana).pdf?dl=0). Acessado em 24/12/2015.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. A hora e a vez dos anos 70: literatura e cultura no Brasil. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 157-166.

PIGNATARI, Décio. *Informação, linguagem, comunicação*. Cultrix: São Paulo, 1980.

PRECIADO, Beatriz. *Pornotopía: arquitectura y sexualidad en "Playboy" durante la guerra fría*. Barcelona: Anagrama, 2010.

PRECIADO, Beatriz. Manifesto contrassexual: práticas subsersivas de identidade sexual. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PRECIADO, Beatriz. Museo, basura urbana e pornografia. *Zehar*: revista de Arteleku-ko aldizkaria, Nº. 64, 2008, págs. 38-67.

PRECIADO, Beatriz. Savoirs_Vampires@War. *Multitudes*, n. 20, pp 147-157, 2005.

PRECIADO, Beatriz. Terror anal: apuntes sobre los primeiros dias de la revolución sexual. In:

HOCQUINGHEM, Guy. *El deseo homossexual*. Espanha: Melusina, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo, Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.

REBUZZI, Solange. *Leminski, guerreiro da linguagem*: uma leitura das carta-poemas de Paulo Leminski. Rio de Janeiro: 7 letras, 2003.

REIS, Paulo. *O corpo na cidade*: performance em Curitiba. Curitiba, PR: Ideorama, 2010.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*: artistas da revolução, do CPC à era da TV. São Paulo: UNESP, 2014.

RISÉRIO, Antonio. Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil. In: *Anos 70*: trajetórias. São Paulo: Iluminuras, 2005.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental*: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2006.

ROLNIK, Suely. Despachos no museu: sabe-se lá o que vai acontecer... In: RAGO, Margareth; ORLANDI, Luiz, et. ali (orgs.). *Imagens de Foucault e Deleuze*: ressonâncias nietzscheanas. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Editora 34, 2000.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SEDLMAYER, Sabrina. O pensamento crítico de Giorgio Agamben e sua contribuição para os estudos literários. Revista FronteiraZ, São Paulo, n. 7, dezembro de 2011.

SAER, Juan José. O conceito de ficção. In: *Sopro*: panfleto político-cultural. Florianópolis: Cultura e barbárie, n. 87, 2013.

SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.

SAFATLE, Vladimir. Grande Hotel Abgrund. *Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-RIO*, Dezembro de 2007.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

SAFATLE, Vladimir; TELES, Edson (Orgs.). *O que resta da ditadura*: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso*: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

SALOMÃO, Waly. Contradiscurso: do cultivo de uma dicção da Diferença. In: *Anos 70*: trajetórias. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SANTOS, Antônio César de Almeida. *Memórias e cidade*: depoimentos e transformação

urbana de Curitiba (1930-1990). Curitiba: Aos quatro ventos, 1999.

SANCHEZ, Fernanda. *Curitiba imagem e mito: reflexão acerca da construção social de uma imagem hegemônica*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1993.

SANCHEZ, Fernanda. *Cidade espetáculo: política, planejamento e city marketing*. Curitiba: Palavra, 1997.

SANDMAN, Marcelo (Org.). *A pau a pedra, a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba: Imprensa oficial, 2010.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias a cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTOS, Laymert Garcia dos. Apontamentos sobre o apocalipse. In: *O armamentismo e o Brasil: a guerra deles*. HERRERA, Amílcar O. et. al. São Paulo: Brasília, 1985.

SEIXAS, Jacy Alves de. Percursos da memória em terras de história: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Orgs.). *Memória e (res)sentimentos: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2001.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

SENNETT, Richard. *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SENNETT, Richard. *Carne e pedra: corpo e cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.

SETH, Senjay. Razão ou raciocínio? Clio ou Shiva? *Revista História da Historiografia*. Ouro Preto, 2011, número 11, abril de 2013.

SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2001.

SEVCENKO, Nicolau. Configurando os anos 70: a imaginação no poder a arte nas ruas. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992

SILVA, Luciano Henrique Ferreira da; QUELUZ, Gilson Leandro. Próton e Neutros: Híbrida Cultural e Exposição do Imaginário Social Brasileiro nas Histórias em Quadrinhos. *Revista História Hoje*. São Paulo, v. 13, p. 1-29, 2008.

SOUZA, Fabio Francisco Feltrin de; CAMPOS, Emerson César de. Olhos que queimam: (não) lugares do olhar. *Contemporâneos: Revista de Artes e Humanidades (Online)*, v. 1, p. 1-20, 2011.

SOUZA, Pedro de. O sujeito fora de si: movimentos híbridos de subjetivação na escrita foucaultiana. In: RAGO, Margareth Rago; VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.). *Figuras de Foucault*. Belo Horizonte: Autentica: 2006.

STEGMAIER, Werner. Antidoutrinas. Cena e doutrina em Assim falava Zaratustra, de Nietzsche. *Cadernos Nietzsche*. no 25 – São Paulo – 2009.

STIRNER, Max. *O único e sua propriedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

SUSSEKIND, Flora. Hagiografias. In: GARRAMUÑO, Florencia; AGUILAR, Gonzalo; DI LEONE, Moisés (Orgs.). *Experiencia, cuerpo y subjetividades: literatura brasileña contemporánea*. Buenos Aires: BVE, 2008.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

SZANIECKI, Barbara. *Estética da multidão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

TARDE, Gabriel. *A opinião e as massas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

TAYLOR, Roger. *Arte, inimiga do povo*. São Paulo, Conrad, 2005.

VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

VENTURA, Zuenir. apud. GASPARI, Elio, et. alii. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

VIACAVA, Vanessa Maria Rodrigues. “Em busca da Curitiba perdida”: Os mecanismos da construção de uma identidade curitibana. In: Revista História Agora.

VILELA, Eugenia. Corpos inabitáveis. Errância, filosofia e memória. In: LARROSA, Jorge; SKLIAR, Carlos (Org.). *Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. São Paulo: Boitempo, 2005.

VIRILIO, Paul. *Guerra pura: a militarização do cotidiano*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Transformação” na antropologia, transformação da “antropologia”. In: *Sopro: panfleto político-cultural*. Nº 58. Setembro, 2011.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas caníbales*: líneas de antropología postestructural. Buenos Aires: Katz, 2009.

VOIGT, André. Gaston Bachelard e a biografia: o caso Lautréamont. *Oficina do Historiador*, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 59, jan./jun. 2012.

WHITE, Hayden. *Meta-história*: a imaginação histórica do século XIX. São Paulo: Edusp, 2008.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*: ensaios sobre crítica da cultura. São Paulo: Edusp, 2001.

ZIVIN, Erin Graff. El pensar-marrano; o, hacia un latinoamericanismo an-arqueológico. In: BEASLEY-MURRAY, Jon. *Poshegemonia*. Paidós: Madri-Espanha, 2010. pp. 205-216.

ANEXO

Nº 02248

ESTADO DO PARANÁ
SECRETARIA DE ESTADO DA SEGURANÇA PÚBLICA
DEPARTAMENTO DA POLÍCIA CIVIL
DIVISÃO DE SEGURANÇA E INFORMAÇÕES

DOCUMENTOS/INFORMAÇÕES REFERENTES A:

JORNAL	SCAPS

PT 1241.146

1. Censura ao Jornal Scaps. SECRETARIA DE ESTADO DA SEGURANÇA PÚBLICA. Jornal Scaps. Curitiba. 31. mar. 1976.

Abim Rangel



CONFIDENCIAL

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
SUPERINTENDÊNCIA REGIONAL NO PARANÁ
SERVIÇO DE INFORMAÇÕES



DATA : 31/03/76

ASSUNTO : JORNAL SCAPS

ORIGEM : SIGAB/DEP/BSA

REFERENCIA :

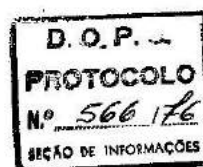
DIFUSÃO : SRI - SIGAB - DODIC - DODI/DEP/PI - 5ª SE/DE - PERM

ANEXO : 2/Anexos do Of. nº 020/76-SIGAB/DE/DEP (3 fls.)



PROSEGUIMENTO Nº 135/76-SI/DE/DE/DE

Para conhecimento desse Órgão posto à examinação e cons-
tante do anexo.



CONFIDENCIAL

SR/PR - 320A

PT 124A-146

mar. 1976.

Para custer
Peto: Jornal Scaps
Secret. Alf. Souto
Curitiba 13/04/76

Anotado
Em 29/03/77
Reinhold

PT 1241.145



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

Ofício nº 020/76-SIGAB/DG/DPF

Brasília-DF, 23 de março de 1976

01010



Senhor Superintendente

A partir do mês de outubro do ano próximo passado, nessa capital e sob a responsabilidade de Antonio Carlos Martins Vaz e Luiz Carlos Ajalla Rettamoza, foi publicado o primeiro número do jornal "SCAPS", de periodicidade vintenal, fato esse repetido nos meses de novembro e dezembro com as edições 02 e 03, respectivamente.

Tal ocorrência, de logo mereceu a atenção dos órgãos de segurança e informação dessa área, tendo em vista que o mencionado periódico ao adotar uma linha de ação contrária ao sadio jornalismo, preocupou-se, apenas, em elaborar notícias nitidamente de cunho subversivo e contestatório, no intuito de desmoralização do governo e seus agentes, como, também, contrárias à moral pública e aos bons costumes, extravassando, assim, o pensamento do seu corpo direcional e colaboradores.

As matérias de fls. 3, 4/6 e 19, da primeira edição, as de fls. 2, 4, 14, 15 e 22, da segunda, e, as de fls. 4, 5, 6/7 e 14, da terceira, com emprego de vocabulários violentos, grosseiros e ridicularizantes, abordam temas inconsequentes e, algumas, propagam a guerra psicológica adversa, enquanto que os desenhos de páginas 3, 5, 14, da edição 01, os de páginas 9, 14, 22 e 24, da edição 02 e os de páginas 6, 7, 8, da edição 03, são incompatíveis com o sentimento e a moral comum do nosso povo.

Por outro lado, a publicação em apreço contraria formalmente o delineado na Lei 5 250, de 09/02/67 - Lei de Imprensa -, nos seguintes tópicos:

- a) não se encontra registrada no órgão competente (item I, do art. 89);
- b) não estampa os nomes de seus responsáveis -

DPF-813

PT 1241.146

M.I. DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

continuação do Of.020/76-SIGAB/DG/DPF

diretor ou redator-chefe (§ 19.º do art. 79)



Embora registre o seu endereço - Avenida Barão do Cerro Azul, nº 307, fone (0412) - 23 2119 -, e, a primeira edição aponte quem a publicou e a gráfica onde fora impressa, verifica-se que as duas outras omitem tal providência, e, por isso em desacordo com o § 19 do art. 79 do citado diploma legal.

Assim, essa Direção-Geral atenta aos fatos e suas repercussões e, no intuito de solucionar o problema, encaminhou expediente do Senhor Ministro da Justiça onde após narrar-lhe o problema apresentou-lhe um elenco de alternativas a serem adotadas para por fim à ocorrência.

Em despacho exarado no processo nº..... 053534/MJ, de 11/03/76, constituído naquele expediente, determinou aquele Secretário de Estado que fossem cumpridas as exigências legais concernentes a publicações, instituindo-se, a seguir, a censura prévia no mencionado periódico.

Dessa maneira, esclareço, que essa Superintendência deverá informar aos responsáveis pelo jornal em causa da obrigatoriedade do cumprimento das normas contidas na Lei 5 250/67, sem o que torna inviável a sua circulação, fornecendo prazo razoável para a tomada de tal providência, para depois, transmitir aos mesmos que satisfeitas essas formalidades o citado mensário estará sujeito à censura prévia.

Esclareço, finalmente, que o trabalho censório será efetivado por essa Regional, que deverá fixar dia e horário para entrega nessa Superintendência da matéria a ser censurada, ressaltando aos interessados, para evitar interpretações tendenciosas e os lamentáveis "equivocos" da redação, que não será permitida a substituição de matérias vetadas nem o emprego de artifícios ardilosos para identificar os espaços correspondentes.

PT 1241.145

M.I.- DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

continuação do Of.020/76-SIGAB/DG/DPF 4

aos vetos e, na falta de assunto aprovado para substituição e cortes, o jornal deverá reduzir o número de suas páginas. Cópia "xerox" da matéria vetada será remetida ao SIGAB/DG/DPF.



Ao ensejo renovo a V.Sa. protestos de consideração e apreço.

MOACYR COELHO
Diretor-Geral

Ao Ilmo.Sr.

Dr.DIVALDO PACHECO DE OLIVEIRA

M.D. Superintendente Regional do DPF no Estado do Paraná

CURITIBA-PR

PT 124A-146

Malandro é o que está de fora, de canudo na mão, dando trambiques.

SCAPS.

Nº 2 Novembro Cr\$ 4,00.

/Um jornal que respeita a grande imprensa como se fosse sua mãe./

Tem piranha no bidê.

Um pretexto de alegria, êxtase e loucura. Bang-bang.

Curitibano visto de cima é extraordinário

Leitores atacam de estilingue



Como os presos vivem é problema deles.

Use seu sangue para rir melhor.
Humor, medo e porcaria.

Deu navalha no XXXII Salão. Guairão em chamas. Barra pesada. Paraná, terra de alguns?

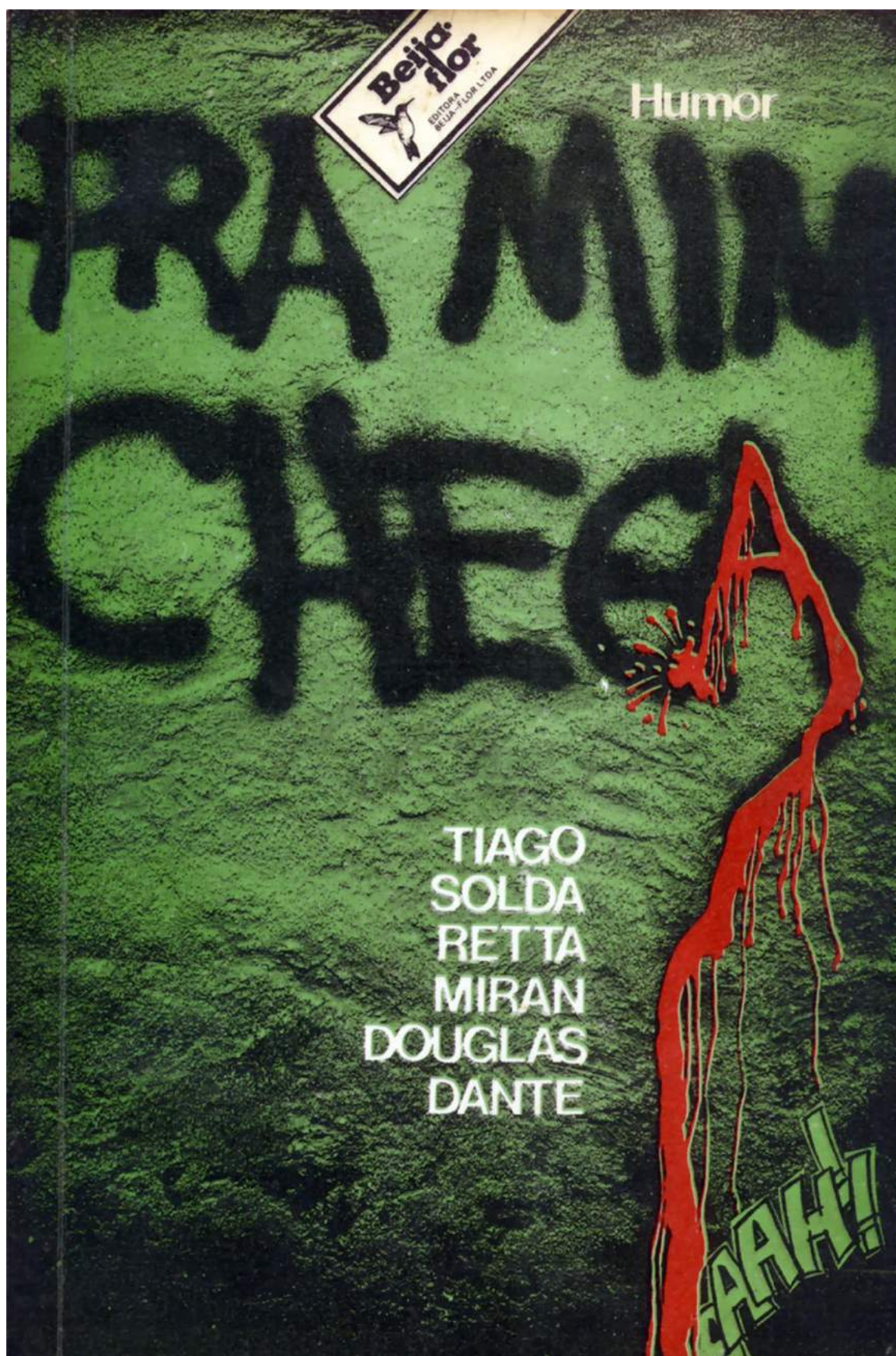
BUXIÇO

Um roteiro entre Piraquara e Ahú. (nosso correspondente na Provisória conta como ganhou uma chuva de arrebitos). Pág. 4

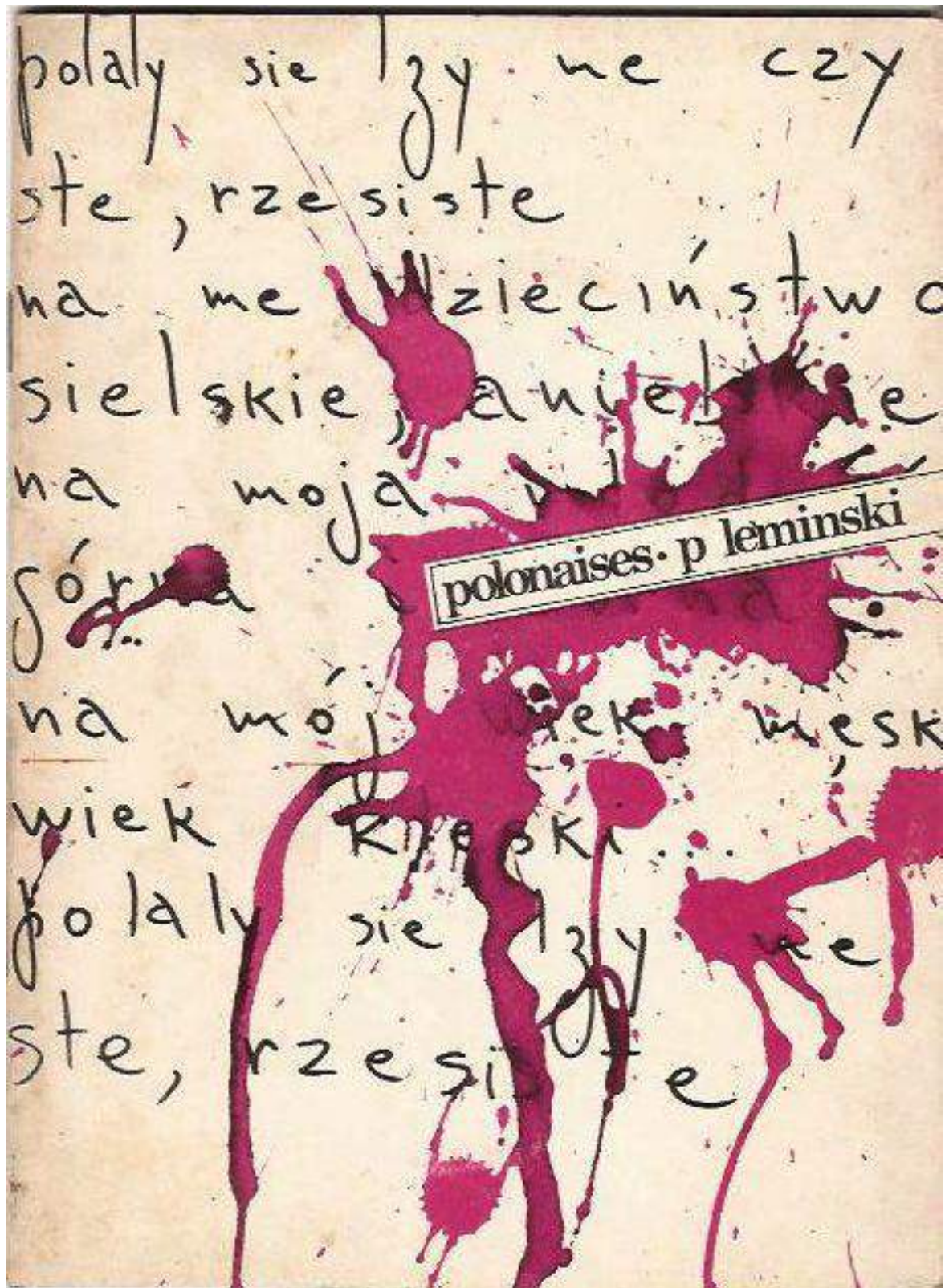
documento
crisis

Mascates yanques vendem ideologia na América Morena. Pág. 16

documento
crisis



8. Capa elaborada por Rettamozo. VÁRIOS AUTORES. *Pra mim Chega!*. Curitiba: Beija-Flor, 1979. *Pra mim Chega!*. Curitiba: Beija-Flor, 1979. capa.



9. Capa elaborada por Rettamozo. LEMINSKI, Paulo. *Polonaises*. Edição do autor: Curitiba, 1981.



10. Mural produzido por Leminski para o evento Artshow. 1978.



11. Público do evento Artshow. 1978.



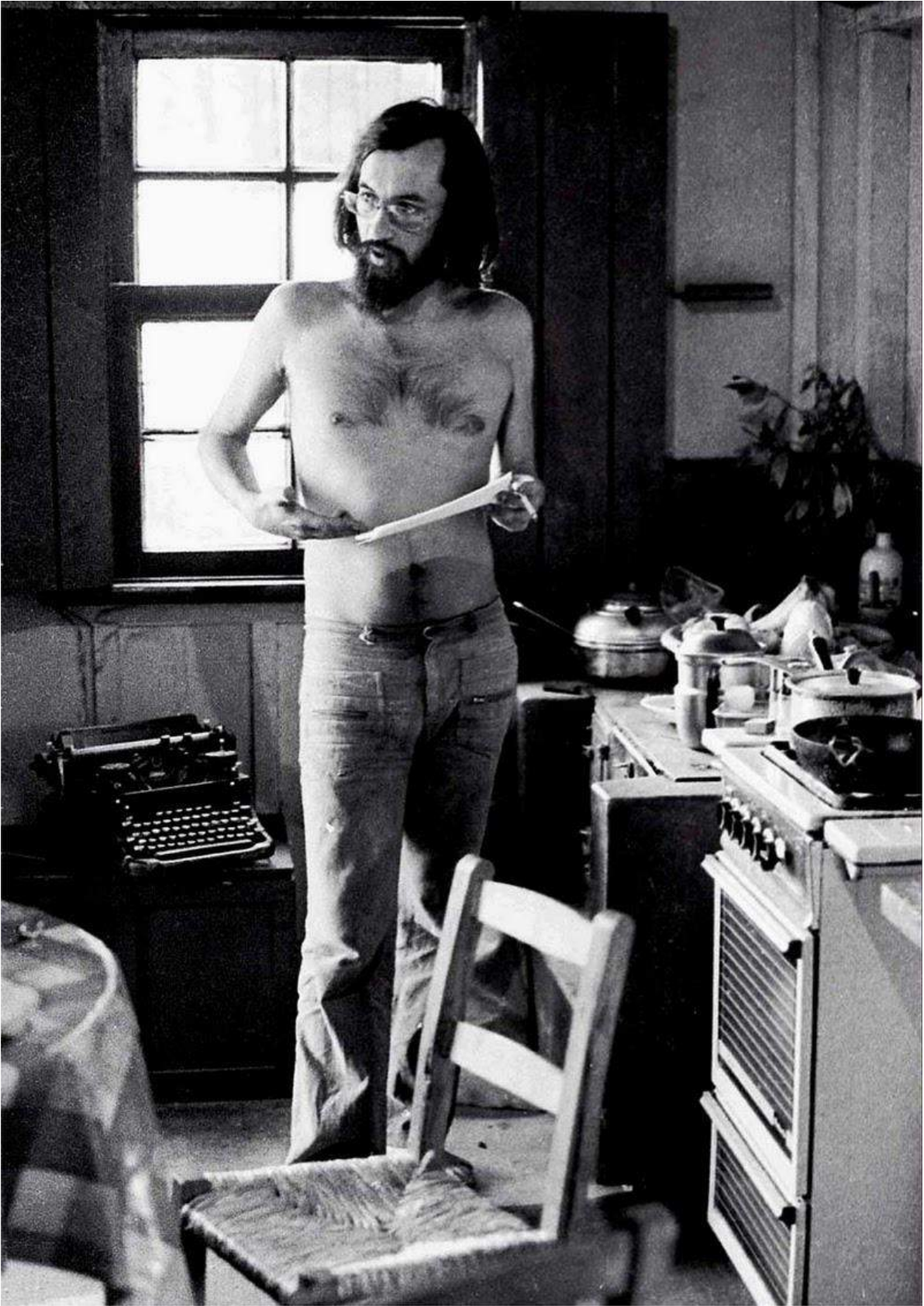
12. Reynaldo Jardim, no evento Artshow. 1978.



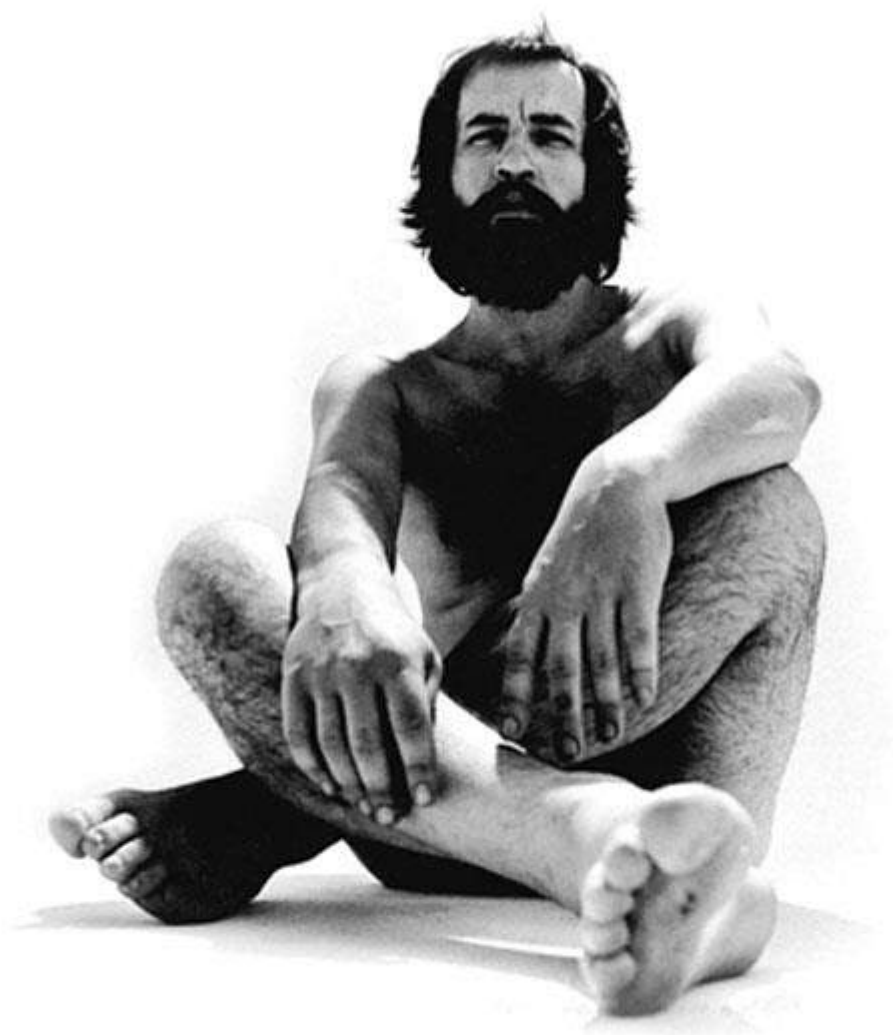
13. Rettamozo e outros cartunistas em um debate sobre “cartum e ditadura”.



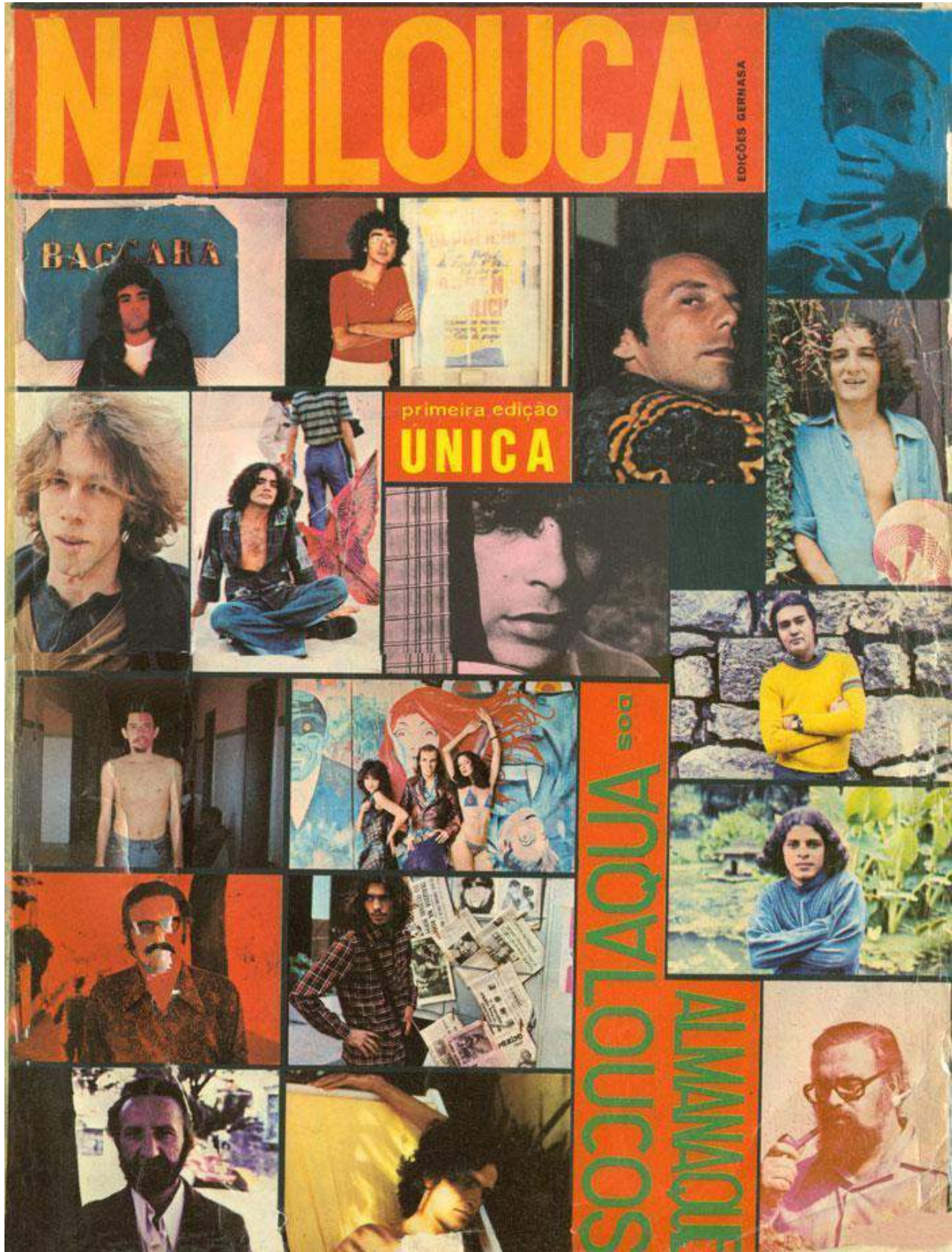
14. Paulo Leminski, Rogério Dias e Solda.



14. Paulo Leminski.



15. Paulo Leminski. Foto de divulgação para o livro Catatau.



16. Revista *Navilouca*. 1974, p.1.



ho nvk febr. 25, 72

COLARES

moderno fora da moda
descaçando prêmio chegou a NEW YORK
surpresa: não soçobrou no hogwash da arte brasileira do dia
nuit ventos tropiféticos

faca q corta corte certo
página q é bloco-estrutura não-linear
passar o giro-bloco

ir volver
queda subir na intensidade-cor
cor fina do não-avesso
semântica do abc visual

puzzle-tempo
parentesco sadio-longinquo NÃO-OBJETO LIVRO DA CRIAÇÃO (GULLAR
PAPE) sem intenção metafísica

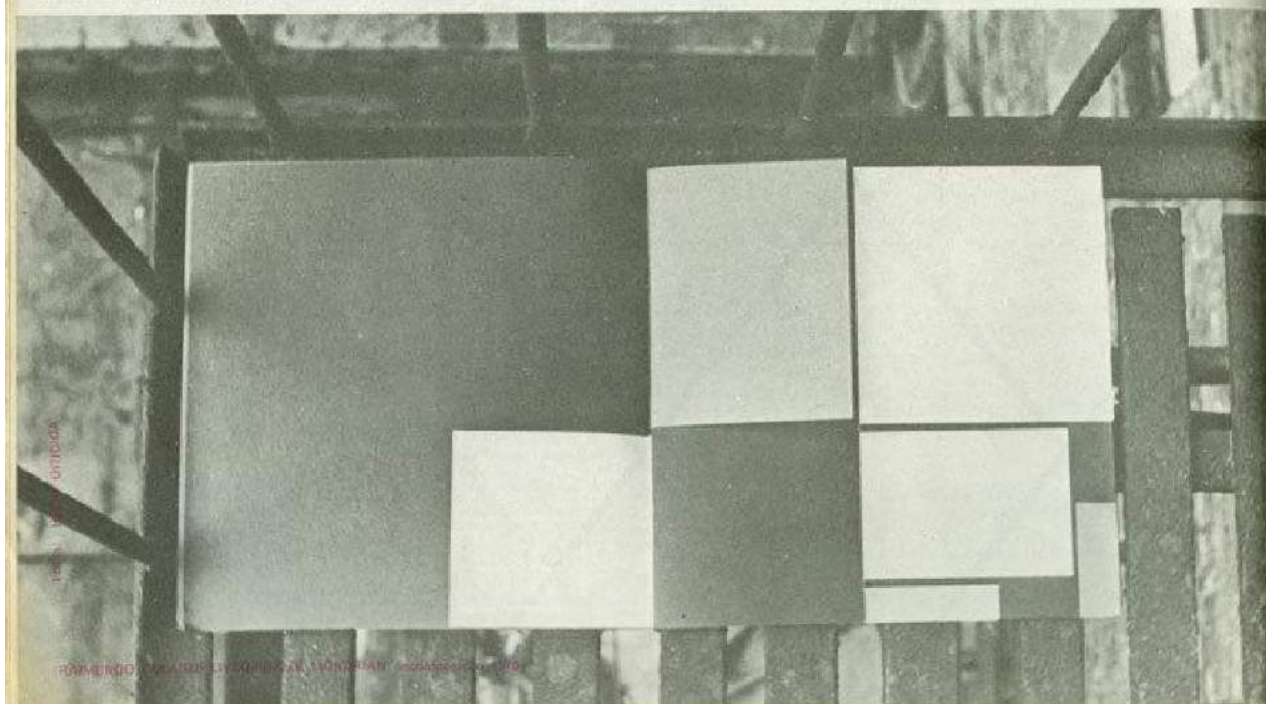
mostruário

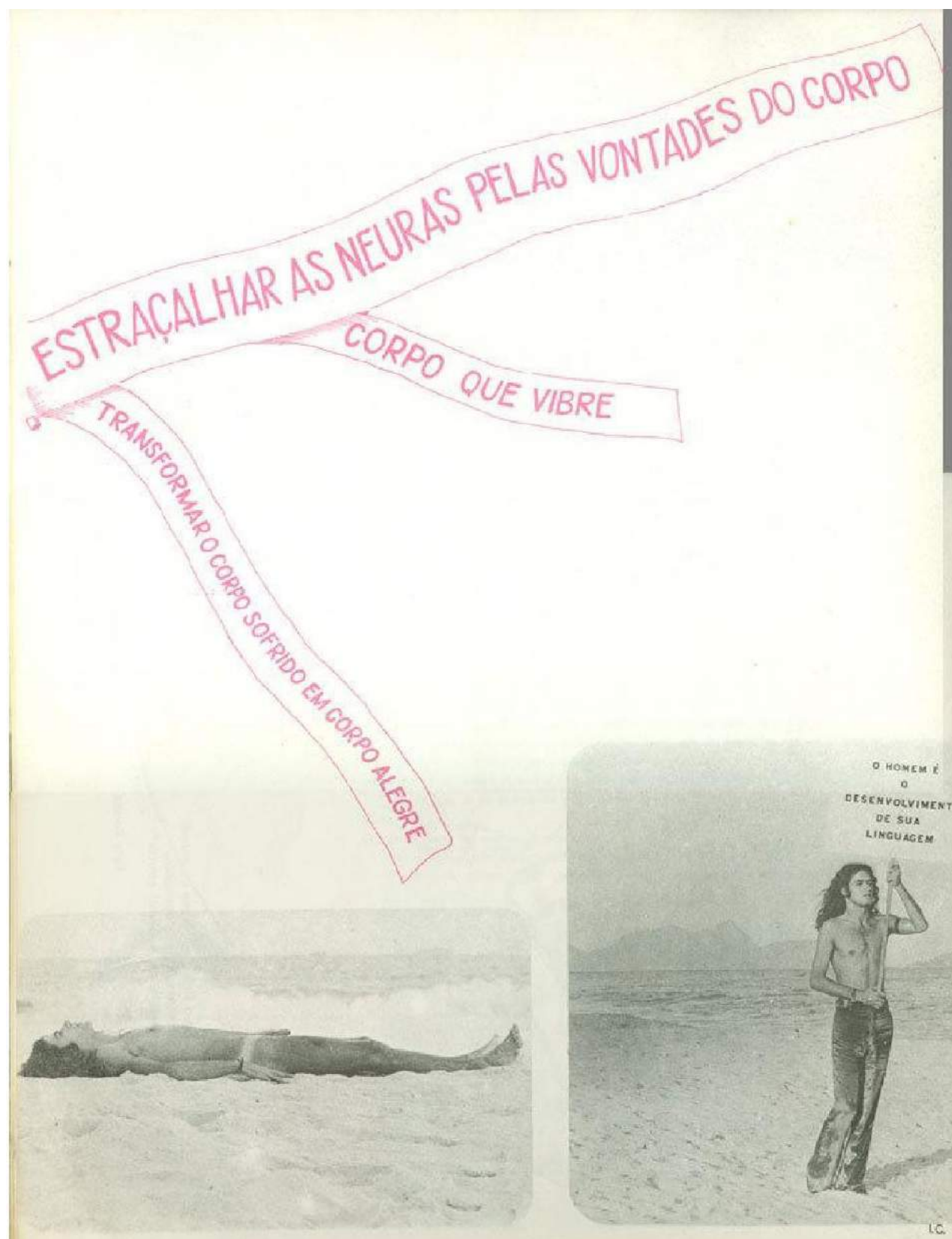
livro-MONDRIAN dissoca levando a espaço pós-pintura representação
q se dissolve no plano reconstruído no tempo
skylines de não-livro eixos multidirecionais no fio-corte

colabora-se de

ANTONIO MANUEL mapa aversoreverso latinovomundo
forma contraformação novissimas freelancers proposições LUCIANO-
ÓSCAR

SAILORMOON'S GP IVAN CARDOSO LDP TORQUATO não-conformados for-
mantes formações a vir
plácidos triângulo quadrado dobras sem avesso espaço girado pousados
sotismamentos do insatisfeito
insatisfação do já-feito
corte não-artesanal
proposição de atividade tempovisual



18. Revista *Navilouca*. 1974, p. 43.

27/2/78

caro régis

tudo o que os concretos disseram
é certo
só que tem que ser lido hoje num modo relativo
não num modo absoluto

eles não previam
que o próprio discurso
iria receber vida nova e nova vida
com o advento do IDEOGRAMA

é q o ideograma ia
acabar um caso
particular de discurso?

comecei a musical
DUOA VEIO
a 15 artista/pique
já pintou
1 negócio
bem a caráter...

inversores
reversores
etc³

o 3º mundo precisa
de signos eversores
subversores
"qui nadis contra suberna"
modelos matrizes
padrões sementes de insurreição
revolta e revolução
da sensibilidade
e do pensamento

é o ideograma é
sua um dos recursos
do discurso!

"dando por encerrada ... coisa alguma" ... "excepté peut-être"
"rien ou presque un art"

segura o cômputo
q o time zen mudista
está jogando 1 bolão
e não perde...

UMA PARTICULA
UM ATOMO
UMA MOLECULA
UMA CELULA
UMA SILABA
UMA PALAVRA
UM SIGNO
UMA ESTRELA
UMA KONSTELLATION
UMA GALAXIA

entre o verso e o universo
o subverso versus o reverso

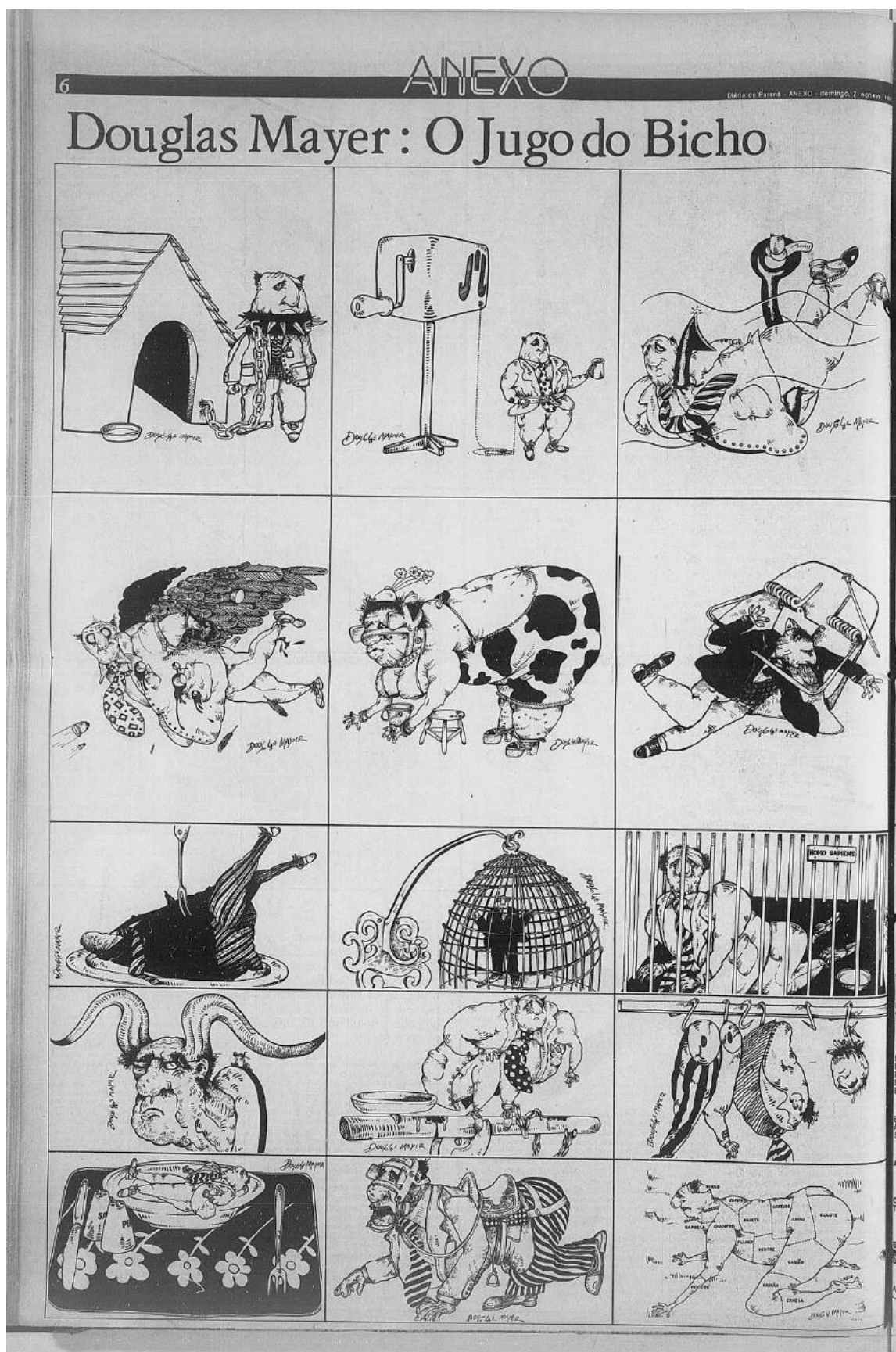
tem lugar para todo mundo vamos deixar de ser fascistas
o concretismo ou significa liberdade
ou não significa NADA

chega de leis
basta de normas

cada obra agora
já sabe o que fazer
o que deve ser feito
o perfeito
e o imperfeito
o absoluto
e o relativo

dogmáticos
partidistas
bitolados
limitados





MAYER, Douglas. O jogo do bicho. Diário do Paraná. Anexo. Curitiba, 7 ago. 1977, p. 6.



RETTAMOZO, Luiz Carlos. "Um sorriso custa tão pouco...". In: *Pra mim Chega!*. Curitiba: Beija-Flor, 1979, p. 66.

1

martins vaz

o poema descansa sob minha cabeça, balança

1. rettamozo

CATECÍSMICO



Amém. Ora Pronobis. Amém.



**Amém. Ora Pronobis. Amém. Ora Pronobis.
São Só Sons Santos Sam Sangrados.**

branca

de neve

brinca

de never

never

more

o corvo

nunca

nunca

morre

more

p. leminski

alice ruiz

NADA NA BARBIE
A NVALHA NA LIGA
VALHA

Diário do Paraná - ANEXO - quinta-feira, 12. maio, 1977

Corda vermelha.
Colocara a erva na terra branca e azeda
plantação pequena e gostosa,
estou rindo desdentado
estou rindo corda velha
estou rindo.
A água larga vem da praça.

ANEXO Diário
do
Paraná

Tsorôprè.
Dutsã arã budsè
Bururewẽ dzeõ,
Waayho wadzaè
Tsorõ'rada waayho
'Rada.
öpòwe warxãwi.
rettãmozò

DAHIPOPO

WADZAE



RETTAMOZO, Luiz Carlos. "Tsorôpè". *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, s/d. 1977, p. 1.

*pombos que voam
ou palmas que me
chamam pombos que voam*

Alice Ruiz

*sob
o pretexto
do
branco

sobe preto
o texto.*

Rettamozo

Dia sem saída

*via sem saída
mas, via bem*

*via aqui
via além
mas não via o trem*

*via sem saída
via tudo
mas não via a vida*

*via tudo que havia
mas não via a vida
e a vida havia*

p leminski

*Regis Bonvicino,
poeta, paulista,
experimental,
Depõe.
E propõe.*

Há, em qualquer país do mundo, pelo menos 50 coisas mais urgentes e importantes a serem discutidas e pensadas do que a poesia. A poesia nunca foi "a coisa" importante. Em todo caso, existem poetas. E, de vez em quando, eles deveriam discutir poesia.

A poesia brasileira está fatigada dos muitos oportunismos e não dos muitos (que, na verdade, são poucos) experimentalismos, como andam propagando os paladinos mandioca. EXPERIMENTAR: por à prova, batalhar, revolver, subverter, dançar.

Verbo transitivo direto, inquieto. O poeta não traduz em miúdos. Traduz em ruídos, em pios.

O poeta morde maçãs. Chupa o pingo dos is. Toda a poesia é experimental. O resto é farofa.

1 Coluna



Marília Silveira

Não vou morrer nunca



— As vezes acredito que meu corpo não foi feito para morrer. Mas não tenho medo da morte. A morte é uma coisa que tem de acontecer, embora eu creia às vezes que não vou morrer nunca. Tenho a impressão de que jamais morrerei. Sinto que meu corpo não foi feito para morrer. Mas se não tenho medo de morrer, tenho outros medos. O maior deles é esse irremediável pavor do público. Se me assusta. Outro grande medo é o que muitos têm de estar a bordo de um avião. Tenho horror a avião.

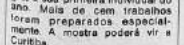
É Malva Isenato. Falando em morte numa entrevista concedida ao repórter Durval Ferreira, da Manchete, no ano de 1967. Dez anos a Malva já não fala mais. Mas o que ela disse ficou. Do seu desabafo deixou apenas a imagem da mulher que lutou para não ser maldiz.

— Minha vida foi marcada de desabores, tristezas, desencantos e exuberantes momentos de felicidade numa sucessão vertiginosa como as seqüências de um filme cuja máquina de projeção passou despercebida. Mas hoje (em 1967) posso dizer que vivo mais tranquila e sinceramente não sei como consegui sobreviver ao meu passado. Sobrevivi, felizmente, mas herdei desses dias tão terríveis uma síndro de neurose.

Surpresa de Poty

Quem está na cidade é Poty. Aproveitou o sol da manhã de domingo para bater longos papos com os amigos que encontrou próximos ao relógio das flores. Todos queriam saber o que está inventando no momento. Com muita reserva disse apenas que é um trabalho surpresa, algo experimental. Que todos esperem para ver o que será.

Individual de Rosenmann



O escritor e designer paraquenho Gilberto Rosenmann vai abrir dia 3 de fevereiro na galeria Luis Carlos Lisboa, em Porto Alegre, a sua primeira individual do ano. Mais de cem trabalhos foram preparados, especialmente. A mostra poderá vir a Curitiba.

Ventonovo

— A poesia é ignorada. Contudo existe e é grande.

— A poesia não tem compromisso. Auto-realiza-se.

— A poesia é uma espécie de instrumento de combate.

— A poesia é um meio de agredir a palavra e proporcionar-lhe nuances.

— A poesia é uma investigação do indivíduo.

As falas são de Aristides Katta, 23 anos, mato-grossense radicado em São Paulo que já publicou um livro de poemas. Faltou. Ele agora está no Ventonovo que será lançado em Curitiba dia 4 de fevereiro em tarde de autógrafos na Casa Romano Martins. Os oito poemas do livro, lançado pela Editora Cooperativa de Escritores, mais os quatro poemas (Domíngos Feliciano, J. J. Reinaldo, Atem, Raimundo Charuto e Hamilton Farias) estarão representando racial naquele dia e local. Esperam repetir o sucesso obtido no Sindicato dos Jornalistas Profissionais de São Paulo.

Minifesto III

1

Poesia = linguagem.
Problema da poesia = problema de linguagem.
Diagramação da mensagem.
Projeto de comunicação.
O processo.
A informação nova, como horizonte.
Uma sensibilidade nova inventa novas formas para uma sensibilidade nova.
Linguagem do nosso tempo.
Consonância com a linguagem do nosso tempo.
Sintonia com as linguagens vivas do nosso tempo: desenho industrial, publicidade, jornalismo, etc.
A poesia deve se libertar da literatura.

2

A linguagem do nosso tempo é racional.
Ideográfica.
Comprimida.
Pluri-codificada.
Dinâmica.
Sintética.
Dialética.
A racionalidade analógica.
Quando digo "tempo", talo do tempo industrial que é aquele que, seja qual for o rumo que a História tome, acabará prevalecendo, no final.

3

A linguagem do nosso tempo é racional.
Quer dizer: é crítica.
Estravés da reflexão sobre o (s) instrumento (s) com que lida que o poeta chega aos melhores resultados.
Essa reflexão, por ser crítica, só pode ser corrosiva em relação às formas sociais.

Deve-se criticá-las, isto é, colocá-las em crise. Checá-las, isto é, colocá-las em xeque. Superá-las, sempre que possível.

O verso. A linha.
O enredo.
O volume. O plano.
Tudo deve ser PENSADO.

Questionado.
Posto em questão.
A era é do Ideograma.
Do políedro.

4

A linguagem do nosso tempo é ideográfica.
O pensamento por similaridade (semelhança) está cobrando seus direitos em face do pensamento por contigüidade (lógica discursiva).



É o pensamento analógico que convém ao criador.

O polo ideográfico.
É o polo onde se processa a peronomiástica, a projeção do eixo de similaridade no eixo da continuidade: poesia.

5

A linguagem do nosso tempo é comprimida.

O tempo (o timing) industrial é infinitamente mais rápido que o tempo rural.

Os reflexos de um computador (at-napess) contra o tempo de uma planta.

Muitos veículos, usados junto, permitem dizer multissimas coisas com poucos sinais. Concentrar.

6

A linguagem do nosso tempo é pluri-codificada.
Todos os meios de comunicação têm um encontro marcado na cabeça do poeta: estamos na era da fusão de códigos. Uma era intraemfática. Cartum. Cinema. Fotografia. Música. O show.

7

A linguagem do nosso tempo é dinâmica.

Incorpora a dimensão de futuro. Progredir.

É crítica em relação ao passado. Move-se. Elimina. Supera.

Muta.
A mudança é sua essência.

8

A linguagem do nosso tempo é sintética.

Dizer muitas coisas com poucos sinais.

Não gesto, fazer o trabalho de muitos códigos.

Fundir. Integrar. Cruzar.

9

A linguagem do nosso tempo é dialética.

Aproxima extremos. Sintetiza contradições.

Adapta-se às circunstâncias. Varia. Cria sua própria lógica.

Joga com seus próprios contrários.

A fidelidade do poeta brasileiro ao verso é reflexo do seu pavor em jogar fora seu tempo rural em troca de um tempo industrial.

Azar do poeta brasileiro.

O tempo industrial veio para ficar.

10

A verdadeira poesia não é nunca média.

Não está na norma.

Poesia é sempre extrema.

Ou é de vanguarda.

Ou é de massas (mas de massa, MESMO).

11

A única "participação" real, concreta, palpável, efetiva, em matéria de poesia é a que se dá em nível de linguagem. Na sintonia com as linguagens da nossa época: propaganda, cartum, lay-out, fotografia, desenho industrial.

O resto não passa de mera literatura.

Paulo Leminski

ANEXO

Este PLANO PIRATA, paródia, é mais que uma paródia do PLANO PILOTO DA POESIA CONCRETA, que, em 1958, deu novos rumos à criação textual brasileira. É o modo de ver e sentir de alguns poetas mais jovens que, embora tocados fundo pela passagem da poesia concreta, exigem seus próprios caminhos. Na paródia, a homenagem.

poema possesso: produto de uma evolução crítica da vivência da evolução crítica das formas. dando por encerrada coisa alguma, exceto a mediocridade, o poema possesso começa por tomar conhecimento do espaço/tempo existencial como agente estrutural e desestrutural.

o poema possesso prossegue tomando conhecimento do espasmo gástrico como fator estruturante de qualquer poema. espasmo desqualificado: espásmico/intestinal, em vez de desenvolvimento temporístico/muscular. daí a importância da idéia de bulograma.

poema possesso: tensão de vaginas/coisas no orgasmo/tempo. estrutura dinâmica: multiplicitude de movimentos únicos.

renunciando à disputa do "absoluto", o poema possesso permanece no campo frenético do epiléptico perene.

cronoMICOMerda do ocaso, descontrolo.

o poema possesso visa ao máximo múltiplo incomum reticente da linguagem, daí sua tendência aos vícios e aos acentos tônicos.

poema possesso: uma responsabilidade mística e odontológica/terminológica perante a linguagem. realismo promocional. contra uma poesia minuto e uma poesia objetiva coadjuvante. criar problemas chatos e resolvê-los em termos judiciais. uma arte geral da baba. o poema/noturno: objeto raivoso.

paulo leminski, antonio risério&régis bonvicino
ctiba, sp/77